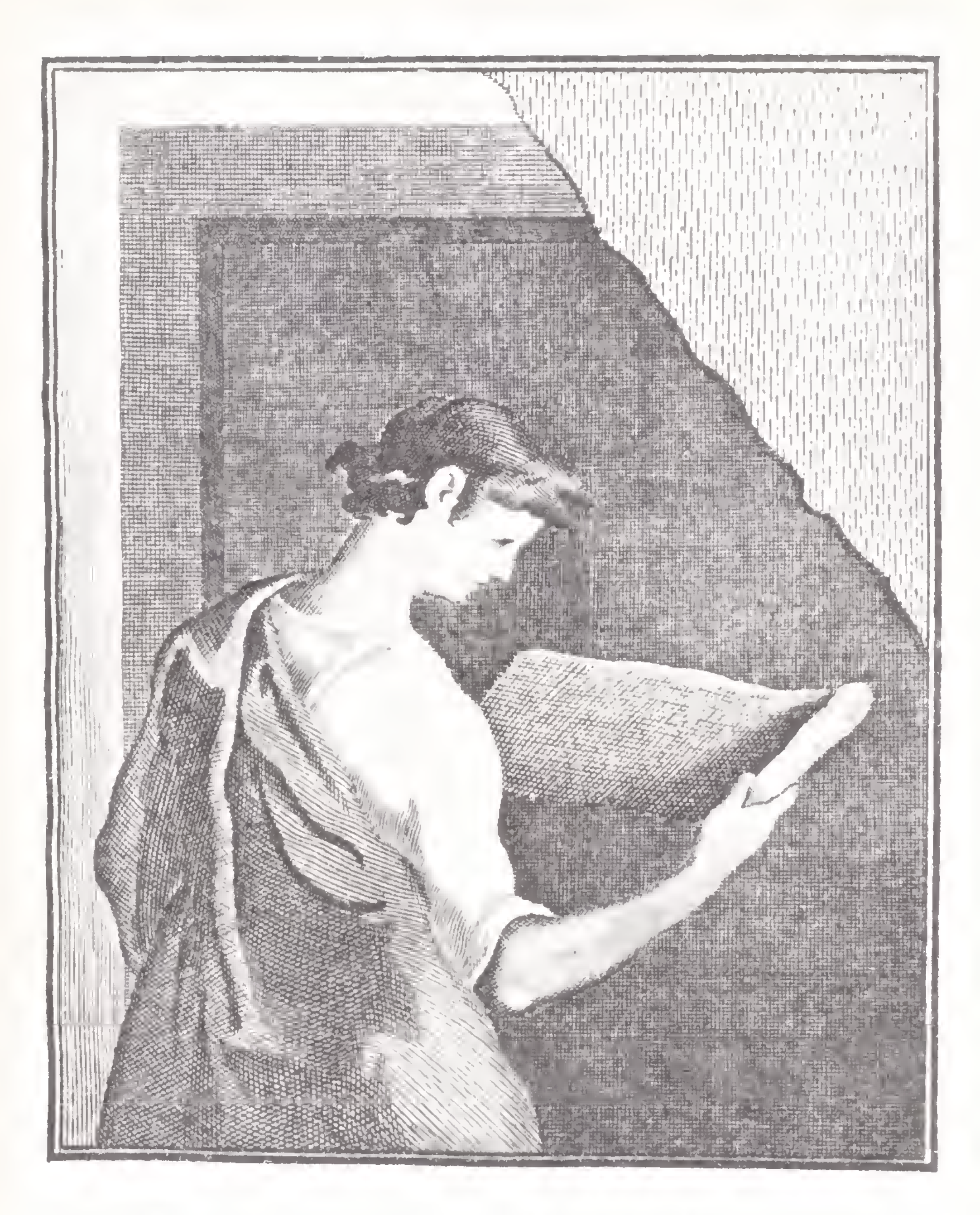




L'ART FRANÇAIS

AU TEMPS

DE RICHELIEU ET DE MAZARIN

OUVRAGE DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉ PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

Étude historique sur la condition privée des affranchis aux trois premiers siècles de l'empire romain. 1 vol. 6 fr.

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

ÉTUDES D'ART ET D'HISTOIRE

L'ART FRANÇAIS

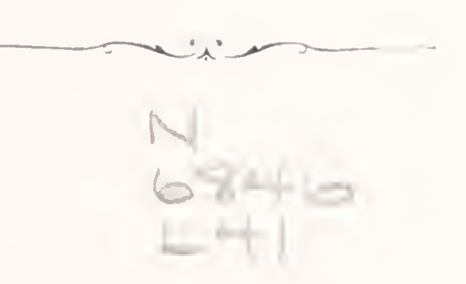
AU TEMPS

DE RICHELIEU ET DE MAZARIN

PAR

HENRY LEMONNIER

Professeur d'histoire à l'École des Beaux-Arts



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1893



PRÉFACE

—

J'étudie dans ce livre l'art français du XVII[e] siècle avant le gouvernement personnel de Louis XIV, moins pour le faire connaître dans les détails que pour en suivre la marche et pour en déterminer les caractères. J'ai voulu chercher surtout ce qu'il doit à son temps, jusqu'à quel point il s'explique par lui.

J'avais ainsi à examiner les doctrines esthétiques de l'époque, dans l'architecture, la peinture, la sculpture, à en dégager le sens et la portée, à observer comment elles avaient été modifiées par les institutions politiques, la condition des artistes, les mœurs, les idées, les

croyances de la société, en un mot, à replacer l'art dans l'histoire. C'est en tenant compte des forces diverses qui s'exerçaient sur lui que j'ai compris pourquoi il a pu présenter à la fois l'unité et la variété; être décoratif, classique et philosophique, réaliste et religieux; donner Vouet, Poussin et Le Sueur.

Ce rapprochement entre l'art et l'histoire offre un autre intérêt, celui de nous faire mieux connaître et comprendre le temps lui-même, de nous faire pénétrer plus avant dans son esprit. Il fournit à l'historien le moyen, qu'il ne doit ni ne peut dédaigner, d'une contre-épreuve ou, si l'on veut, d'une contre-recherche.

Enfin, il nous permet de juger l'art avec plus d'équité et de concevoir certaines phases de son développement. Nous admettons aujourd'hui que les générations antérieures aient pu avoir des conceptions politiques, intellectuelles, même religieuses, différentes des nôtres, nous n'acceptons pas encore qu'elles aient eu des doctrines d'art qui ne répondent pas à nos idées actuelles.

Et de toutes les intolérances, il en reste parfois une : l'intolérance esthétique. Il faut réagir au nom de la vérité et de la liberté même.

Nous n'avons plus à demander aux temps qui nous ont précédés, si grands qu'ils aient été, que des enseignements indirects, et nous devons chercher notre inspiration en nous-mêmes et autour de nous : c'est la loi de la vie. Libres ainsi à l'égard du passé, rien ne nous empêche d'être justes envers lui.

L'ART FRANÇAIS

AU TEMPS DE

RICHELIEU ET DE MAZARIN

PREMIÈRE PARTIE

L'ART ET L'HISTOIRE

CHAPITRE I

L'ART ET L'HISTOIRE DANS LES TEMPS MODERNES

L'art est une des formes de la civilisation, il appartient donc à l'histoire; mais dès qu'on veut déterminer quelle place il y doit tenir, s'il peut s'isoler d'elle ou jusqu'à quel point il en dépend, on se trouve en présence de théories contradictoires et de problèmes plus d'une fois agités.

Pour l'école doctrinale, le Beau existe par lui-même, s'exprime en vertu de principes qui changent peu, se transmet par l'enseignement du maître. L'art

n'a rien de commun avec les évolutions historiques au milieu desquelles il se produit. Pour d'autres, au contraire, la création de l'œuvre d'art, ses caractères ou ses transformations s'expliquent bien plus par des causes extrinsèques : influence du milieu géographique, ethnographique, politique ou social. L'artiste leur doit sinon son talent et son génie, au moins la forme particulière de l'un ou de l'autre.

Aucune de ces théories, prise en elle seule, n'est satisfaisante ; chacune donne une solution trop simple pour des faits très complexes.

Tout d'abord, il faut distinguer entre l'histoire politique et l'histoire intellectuelle et, dans cette dernière même, entre la littérature et l'art. On les assimile généralement, et le fameux *ut pictura poesis* d'Horace, mal compris, a fait fortune d'une façon étrange. Or il y a, tout au contraire, de l'une à l'autre des différences profondes.

L'écrivain et l'artiste n'ont ni le même instrument, ni les mêmes ressources, ni le même but. Le fond de la littérature, c'est l'idée; le fond de l'art, la forme; si bien que l'artiste ne peut jamais exprimer une pensée ou même un sentiment qu'à travers la plastique, au lieu que l'écrivain les rend directement et sans intermédiaire. On n'a qu'à comparer, pour saisir le contraste, le *vanitas vanitatum* de l'Écriture ou le *debemur morti nos nostraque* d'Horace, et leur traduction dans les *Bergers d'Arcadie* de Poussin. Ajoutons que l'écrivain a dans le langage un

instrument naturel et inné, tandis que la main n'est pas apte de prime abord à rendre la forme et ne s'y prépare que par un long exercice. Il résulte de tout cela que la technique joue dans l'art un rôle qu'elle n'a pas dans la littérature : il en résulte aussi que l'esthétique artistique est autre chose que l'esthétique littéraire.

La technique apparait dès la première éducation du peintre, du sculpteur ou de l'architecte. Il n'apprend à dessiner que par un véritable apprentissage ; plus tard elle pénètre son œuvre. Un architecte est un constructeur et, avant de réaliser le beau qu'il conçoit, il doit savoir bâtir. Le peintre et le sculpteur ont à se mettre en état de rendre la réalité par les procédés qui leur sont propres. Leurs conceptions les plus brillantes ou les plus puissantes ne comptent pour rien qu'à ce prix.

Quant au Beau artistique, on voit assez en quoi il diffère du Beau littéraire : il existe corporellement, il a un contour, une couleur; il est, au besoin, indépendant de toute pensée comme de tout sentiment. Palpable ou visible, il s'adresse avant tout aux yeux.

Voilà donc des conditions toutes spéciales. Elles expliquent que nous puissions ressentir devant une œuvre d'art une impression qui n'a rien de commun avec celle que nous cause une œuvre littéraire; que nous admirions un dessin tout simplement pour la virtuosité de l'exécution, la vigueur du crayon ou de

la plume, un tableau, en dehors du sujet, pour la couleur, le rendu. De là naît le plaisir que nous fait éprouver la justesse ou le raffinement d'un ton dans la peinture, un mouvement heureux dans une statue, la grâce d'un contour, la délicatesse d'une volute dans un chapiteau, et partout l'harmonie, la proportion. Là se trouvent les éléments fondamentaux de l'art; si l'on pensait qu'ils se puissent supprimer ou négliger, ce ne serait plus la peine d'étudier les lois historiques ou philosophiques de son développement, car, à vrai dire, il n'existerait point.

Ce n'est pas tout. S'il y a dans la technique et dans l'esthétique de l'art quelque chose de spécial, on comprend qu'elles doivent exercer sur lui leur influence, avant toute autre. L'apprentissage, l'école, l'atelier forment l'artiste dans un certain moule; l'habitude d'étudier les grandes œuvres des temps passés dirige dans un certain sens sa faculté de regarder et par conséquent d'interpréter. Ainsi, à travers les différences des temps et des pays, on a pu voir se produire des œuvres qui ont toujours pour véritable origine celles de Raphaël, de Bramante, comme de Phidias. Si la peinture française s'est renouvelée au XVIIe siècle, si elle offre certains caractères, c'est à l'École italienne qu'elle en doit quelque chose. Et des tableaux de maîtres de la Péninsule, transportés à Amsterdam ou à la Haye, ont rendu à moitié Italiens des peintres qui n'ont jamais quitté la Hollande.

Tout cela est vrai, mais ne donne qu'une face de la vérité. Mettons-nous en présence des faits, et nous constaterons immédiatement que, s'il y a pour le Beau certaines lois générales et permanentes, elles sont cependant appliquées d'une façon différente suivant les époques ou les pays. L'art de Phidias et d'Ictinos n'est déjà plus le même avec Apelle ou Dinocrate, qui se réclament cependant des mêmes enseignements. L'architecture de la Renaissance a invoqué jusqu'à l'exagération les doctrines de l'antiquité, cela ne l'a pas empêchée d'être autre chose que l'architecture antique. David a affecté d'imiter presque uniquement les anciens, il n'a pas réussi à se faire véritablement ancien, même dans sa peinture purement classique. Et, d'un autre côté, si l'art entreprend de vivre entièrement sur lui-même, sans communiquer avec le monde vivant et agissant, il arrive bien vite à se répéter, à se stériliser, à s'atrophier. Les élèves de Raphaël comme de Poussin sont là pour montrer ce que devient la peinture, quand elle s'enferme dans l'atelier et se borne à la tradition des maîtres, avec quelque respect, quelque conviction qu'elle essaye de la continuer. Même observation pour la sculpture, pour l'architecture.

L'artiste reçoit donc des influences extérieures, et c'est là le secret de sa véritable force. Il les reçoit d'autant plus qu'en dehors de son art il est plus passif. En réalité, il n'exerce aucune action sur la marche de la civilisation, car il ne pense ni n'agit;

il ne crée par lui-même ni des idées, ni des sentiments ; il se borne à les exprimer par les moyens qui lui sont propres.

Il s'agit de déterminer les forces auxquelles il obéit.

Chaque contrée a ses caractères géographiques, chaque famille de peuple son tempérament physique, intellectuel ou moral. Chaque temps et chaque pays ont des institutions sociales et politiques particulières, monarchiques ou républicaines, démocratiques ou aristocratiques. Ils ont aussi des idées, c'est-à-dire un mouvement d'esprit, manifesté par la littérature, l'érudition, la philosophie ou la science. Enfin ils ont des mœurs, c'est-à-dire des habitudes de vie, des passions, des croyances. Dans quelles proportions l'art se conforme-t-il à ces différents états, reflète-t-il les idées ou les mœurs?

Nous voici donc en face de l'histoire, et les questions de ce genre ne peuvent être résolues que par l'emploi de ses méthodes d'investigation, et tout d'abord par l'analyse. A les étudier ainsi, on s'aperçoit que l'application des théories varie non seulement suivant les époques, mais suivant l'espace de temps qu'on embrasse. L'influence du milieu géographique, par exemple, ne saurait se nier, quand il s'agit d'examiner dans leur ensemble l'art de la Grèce ou de la France ; elle en explique certains traits persistants. Mais combien n'est-elle pas affaiblie et modifiée par les contacts de peuple à peuple, par les événements même, ou par des doc-

trines esthétiques uniformes pour tous les pays? Si bien que, pour une période limitée, elle finit par se restreindre singulièrement. S'il n'est pas indifférent que l'art français, au XVIIe siècle, ait été exercé par des Normands ou des Provençaux, des Flamands ou des Italiens, ce n'est là cependant qu'un élément peu considérable auprès de tous les autres. Le Sueur et Le Brun étaient tous deux Parisiens, et pourtant on ne rencontre guère d'artistes plus dissemblables. Entre Coysevox, né à Lyon, et Girardon, à Troyes, il y a autant de traits communs que de points distincts. C'est que l'entourage, les théories de l'Académie, le Mécénat de Colbert et de Louis XIV sont venus fondre les différences d'origine.

Il reste à examiner le milieu historique, car c'est avec lui surtout que se trouvent en contact la technique et l'esthétique propres à l'art. Et c'est ici que les différents systèmes ont trop procédé par synthèse et traité à la fois l'art et l'histoire comme une sorte d'unité philosophique.

En ce qui concerne l'art, on n'a pas assez distingué entre ses diverses parties; il faut le faire cependant, car elles ne sont identiques, ni en elles-mêmes ni dans leur plus ou moins d'aptitude à traduire une civilisation.

Dans sa technique comme dans son esthétique, l'architecture se crée ses formes, tant elle modifie profondément celles qu'elle emprunte à la nature. Elle est ainsi le plus abstrait des trois arts, mais elle en est en même temps le plus positif, puisqu'elle

répond à des besoins matériels, et le plus scientifique, puisqu'elle ne peut réaliser ses conceptions sans le secours des mathématiques, de la mécanique, de la physique, etc.

La peinture et la sculpture, qui constituent par essence des arts d'imitation, sont maintenues étroitement dans les limites du réel. A moins de tomber dans le domaine du monstrueux, elles ne peuvent rien tirer de l'imagination seule, et rien traduire qu'à l'aide de formes existantes. Il y a d'un autre côté entre elles des différences qui tiennent à la différence de leurs moyens d'action. La sculpture ne saurait aborder tous les sujets; en outre, elle obéit à certaines nécessités imposées par la nature des matériaux qu'elle emploie. Au contraire, la peinture est infiniment diverse et, pour ainsi dire, mobile. Il n'est pas un des objets créés par la nature ou par l'homme qu'elle ne puisse rendre, et elle a la faculté d'embrasser les plus vastes horizons, ou d'enfermer dans son cadre autant de personnages qu'il lui plaît.

Les conséquences de ces observations ont une grande importance. L'esthétique architecturale se prête plus facilement à l'application de théories, car elle repose avant tout sur une conception intellectuelle, et en même temps elle offre toujours plus d'unité que les autres arts et ne comporte guère les indépendances isolées. En effet, il entre dans sa pratique une si grande part d'apprentissage, de métier, de connaissances acquises, que l'école

absorbe les individualités, jusqu'au jour où il s'en présente d'assez puissantes pour opérer en elle une révolution ou une évolution. Aussi, suivant les temps, on voit l'architecture tout entière classique, tout entière gothique.

La peinture, au contraire, ne peut jamais demeurer complètement une. Le métier proprement dit y tenant une moins grande place, les différents tempéraments ont plus de facilité à se manifester, d'autant qu'elle offre des genres très variés. Aussi les doctrines qui, depuis le XVIe siècle, tendaient à l'abstraction et à la convention et qui entraînaient la peinture vers le raisonnement, vers l'expression exclusive de l'idée ou du sentiment, n'ont jamais réussi à y dominer sans réserve. Chose curieuse, elles n'y ont pas réussi même chez ceux qui les proclamaient le plus énergiquement. D'abord, on n'a jamais trouvé et on ne trouvera pas un peintre pour traiter comme choses négligeables la vérité et la beauté plastiques, pas plus Poussin qu'Ingres. Il est un genre, en tout cas, qui a toujours ramené toute école à l'observation : le portrait, où la vérité s'impose, puisqu'il représente le type individuel. Le paysage aussi a bien ses exigences : on a beau arranger la nature, on ne saurait la *dénaturer*. La peinture pourra donc obéir à des directions, elle ne subira jamais des dominations absolues, et son histoire embrasse ainsi à peu près toute la vie et toute la pensée humaines.

La sculpture a ses évolutions, mais dans un cercle

extrêmement restreint, et ses mouvements, mais lents et parfois insensibles : on les comparerait aux oscillations d'un pendule d'une grande longueur sur un espace peu étendu. Cela se comprend, puisqu'elle est entravée par les gênes de sa technique et les lois rigoureuses de son esthétique; d'ailleurs, moins accessible au public, moins goûtée par lui, elle constitue celui des trois arts qui, en général, doit le plus à ses traditions et le moins à son temps.

Quand on étudie les rapports de l'architecture avec la civilisation d'une époque ou d'un pays donné, il semble, au premier abord, qu'elle soit plus particulièrement apte à s'en isoler, grâce à son esthétique abstraite et à la part de sciences exactes qu'elle contient. Il en va tout autrement : par ses côtés matériels, l'architecture a essentiellement à compter avec le public, à satisfaire ses besoins ou ses goûts. On fait bâtir une maison, même un palais, pour les habiter, on exige certaines conditions de commodité, et elles varient selon les lieux ou les temps. C'est sans doute simple tradition que l'anecdote de la marquise de Rambouillet modifiant les plans habituels aux architectes français, parce qu'elle avait besoin de salons disposés pour recevoir; mais, comme toutes les traditions, celle-ci repose sur la logique des choses. Versailles est en grande partie ce qu'il est, parce que Louis XIV avait à y loger une cour. L'architecte a beau invoquer les privilèges de l'art, il finit par se con-

former plus ou moins à des nécessités inéluctables. Il ne se trouve guère plus libre pour la décoration proprement dite. Une société brillante comme celle du XVIIIe siècle, amie du plaisir, des jouissances raffinées, n'acceptera pas une ornementation sévère, un décor grave. Raphaël lui même n'eût pas été de force à lui imposer pour ses salons les fresques de la Chambre de la signature. Elle exige du joli, au besoin du clinquant. Rien de plus somptueux que les grands appartements de Versailles, ce qui n'a pas empêché Louis XV de faire remanier pour lui et à son goût les petits appartements. Cela admis, le reste s'en déduit comme fatalement. En effet, plus l'art architectural est logique, et plus la logique l'entraîne à conformer l'ensemble aux parties. Dès lors tout, dans le dessin, dans les lignes, dans la conception esthétique, se moule sur le sens général de l'édifice. Forcé de construire des salons, des boudoirs, l'artiste met le cadre extérieur en harmonie avec le tableau intérieur. L'architecture est donc amenée par ses caractères mêmes à traduire, tantôt les mœurs, tantôt la pensée d'un temps, non pas dans leur complexité, mais dans leur signification dominante, et elle le fait avec d'autant plus d'intensité qu'elle dispose pour y parvenir d'éléments plus simples.

La peinture est multiple, nous l'avons vu, et par conséquent elle offre presque autant de modes qu'il y a d'aspects dans une civilisation. Elle a un moyen, avant tous les autres, d'exprimer son

époque, c'est de la reproduire. Il y a là tout un genre, celui de l'actualité. Quant à l'art classique, dont le propre est de prendre ses sujets en dehors des scènes contemporaines, on ne voit pas bien, au premier abord, comment y retrouver la note particulière à chaque période ou à chaque pays; elle ne laisse pas cependant de s'y manifester, soit par le choix des sujets favoris, soit par l'esprit dans lequel il sait les traiter. Mais, tout compte fait, la peinture peut mettre dans son œuvre autant de variété qu'il y en a dans la société. Elle offrira, à la fois, Vouet, Poussin et Le Sueur, lorsque l'époque conciliera avec le goût du brillant, une sorte de gravité philosophique et un fond de religiosité sincère. Et si elle devient plus *une* sous Louis XIV, il faut l'attribuer à ce que la France ne vit plus et ne pense plus que par le roi. L'architecture et la peinture reflètent donc une époque, mais l'une en concentre les rayons tandis que l'autre les décompose. Et l'on voit par là qu'il ne faut pas les traiter absolument de la même façon, lorsqu'on veut examiner si vraiment elles ont quelques rapports avec l'histoire ambiante.

Voilà les considérations générales et dogmatiques qui s'appliquent à tous les temps; elles sont dominées depuis trois siècles par un fait historique capital. Et l'on n'a pas assez remarqué à quel point les conditions de l'art se trouvent modifiées, avec le XVIe siècle, par l'introduction d'un élément tout nouveau : la renaissance de l'antiquité grecque et

romaine. C'est à partir de ce moment seulement qu'il a pu se produire un désaccord entre la doctrine esthétique et le milieu.

Dans la Grèce et à Rome, la théorie n'avait pas été primordiale et doctrinale; elle était sortie des œuvres mêmes, et les œuvres émanaient immédiatement du tempérament de la race, on pourrait presque dire du sol. On n'avait jamais emprunté à des civilisations antérieures ou voisines que des éléments d'imitation ou d'inspiration indirecte, bien vite absorbés d'ailleurs dans le génie national. Cette assertion se justifie même pour l'art romain. Car s'il doit beaucoup à l'hellénisme, il ne se trouve en contradiction avec lui, ni par l'ensemble du milieu géographique où il se produit, ni par les croyances religieuses ou morales dont il dérive.

Le moyen âge a bien fait des emprunts aux Grecs de Constantinople, aux Arabes, à la Rome ancienne, mais jamais il n'a constitué une théorie d'art ou de littérature, en dehors de lui-même, de ses idées, de ses sentiments, de sa foi. On trouvera — en cherchant avec soin — certaines de ses œuvres qui présentent matériellement des traces d'imitation d'une œuvre antique. On n'en rencontrera pas une qui soit fondée sur la préoccupation de ce que pensaient les Grecs ou les Romains en fait de Beau. Donc, à cette époque comme à la précédente, la peinture, l'architecture, la sculpture sont l'expression simple, et par là extraordinairement forte, de la pensée du temps. Il ne saurait y avoir désaccord entre la théorie

et le milieu, car il n'y a pas de théorie en dehors du milieu.

Au contraire, à partir du XVIe siècle, les différentes manifestations de la civilisation ne sont plus absolument concentriques; la sphère de la vie active et de la vie intellectuelle ne se correspondent plus exactement. Bien plus, la doctrine artistique s'isole, elle remonte à l'antiquité, soit directement, soit par l'intermédiaire de la renaissance italienne, elle y puise son esthétique, sa technique même Son principe devient ainsi immuable, puisqu'elle le prend dans le passé, qui a cessé de vivre et, par suite, de se transformer.

Ainsi elle se transporte dans un milieu géographique qui n'est pas celui de la France, de l'Allemagne, etc.; dans un milieu historique que de longs âges séparent du présent. Elle se fait immobile en face d'une société qui ne saurait l'être, même quand elle le voudrait. Voilà donc posé un problème tout nouveau. Comment conciliera-t-elle son idéal avec l'expression des réalités modernes?

Quelques artistes ont résolu la difficulté en la supprimant : ils n'ont tenu compte ni de l'antiquité, ni d'un prétendu idéal dogmatique, ils se sont jetés résolument dans la reproduction des choses de leur temps et les ont représentées telles qu'ils les voyaient. Ils ont peint non un paysage, mais leur pays; non pas le type humain, mais leurs contemporains et leurs compatriotes. Ce fut le cas de l'école hollandaise et de quelques peintres dans les autres écoles,

mais, jusqu'à notre siècle, ils restèrent isolés. La pédagogie, l'enseignement se produisirent en dehors d'eux, les doctrines contre eux. Et de plus, si la peinture, avec sa souplesse et sa variété, comportait des manifestations diverses, la sculpture et l'architecture ne se prêtaient guère à des tentatives de ce genre.

La majorité des artistes, en voyant d'instinct le dissentiment, n'a pas cherché à le modérer. Pour eux, l'architecture, la peinture et la sculpture ont précisément cette supériorité de se trouver en dehors de la vie positive, et par conséquent au-dessus. Elles ne doivent composer ni avec des besoins, ni avec des goûts particuliers ou locaux. Elles ont pour fin suprême d'exprimer le Beau, qui ne dépend ni des temps ni des circonstances, car il s'attache à ce qu'il y a de plus parfait dans les formes créées par la nature. Et comme ce sont les Grecs qui ont interprété le plus dignement ce Beau idéal et réel à la fois, il n'y a qu'à revenir perpétuellement à eux, pour leur demander le secret de l'art.

Et pourtant, les plus absolus même ne purent aller jusqu'au bout de leurs principes. C'est par exception et par une sorte de gageure que l'on construit, en pleine époque moderne, à Paris, la Madeleine, la Bourse, à Munich, la Pinacothèque ; qu'on peint les Sabines ou le Léonidas. En général, on sent la nécessité de concéder quelque chose à la société au milieu de laquelle on vit. Il y a à cela plusieurs raisons, sans compter celle des exigences du public qui com-

mande et qui paye. Mais surtout les artistes, qui partagent en tant qu'hommes les goûts ou les passions de leur temps, n'arrivent à se dédoubler que par un effort factice, moins puissant que la nature.

La plupart ont donc été amenés, à leur insu même, à concilier l'idéal qu'ils puisaient dans leur éducation technique et esthétique avec l'expression de la vie contemporaine. Seulement, à la différence des réalistes, ils ne l'ont jamais fait que par transposition.

Quelquefois celle-ci a été grossière et maladroite; elle a consisté à mélanger à dose égale le réalisme et le classicisme : on a eu ainsi des Louis XIV coiffés de la perruque, mais vêtus de la cuirasse romaine, et les jambes nues. D'autres fois, on a complètement opéré la transformation : les souverains sont devenus des Césars, les guerriers des Alexandres, les poètes des Homères; on a abouti ainsi aux étrangetés du Voltaire nu, du Wellington en Achille.

Même quand on traitait les sujets antiques, en essayant de se refaire une âme et un esprit antiques, on n'y parvenait que relativement, et c'est par là qu'il y a eu autant d'antiquités que de générations successives et de tempéraments : celle de Poussin, celle de David, celle d'Ingres.

Le plus souvent enfin, l'antiquité n'a été que l'enveloppe extérieure et l'étiquette. Les artistes, élevés dans les doctrines classiques, mais bien plus portés par tout leur être vers le présent que vers le passé, n'ont pas eu la force ou la volonté de se soustraire à

leur éducation première ou de réagir contre des théories consacrées par une sorte de convention tacite, officiellement proclamées et grandies du prestige de noms illustres. Ils ont donc conservé le moule antique, mais ils n'y ont jeté que des éléments modernes. Ils ont ainsi traduit l'actualité à l'aide de procédés d'une psychologie vraiment délicate et subtile autant qu'ingénieuse. C'est, au suprême degré, le fait de Le Brun, dans ses peintures mythologiques de la Galerie des glaces, où revit avec une puissance de vérité extraordinaire tout le règne de Louis XIV; celui de Boucher, dans ses Vénus, ses Grâces, ses Nymphes, où se personnifie la femme du XVIIIe siècle; celui des architectes du XVIe et du XVIIe siècle construisant, avec le Vitruve et les ordres gréco-romains, des hôtels et des châteaux qui ont cependant une physionomie moderne.

Mais il y avait sur un point fondamental d'inspiration une véritable rupture et non plus seulement un désaccord. L'esthétique moderne retournait au paganisme : or le siècle demeurait chrétien, et personne, pas plus en dehors de l'Église que dans l'Église, ne songeait à enlever à l'art le privilège d'interpréter la pensée religieuse. Bien au contraire, on le considérait de plus en plus comme une sorte d'auxiliaire, qui ajoutait quelque chose à l'éclat du culte. D'un autre côté, on était tellement pris par les nouvelles doctrines artistiques qu'on n'était plus capable d'en concevoir d'autres. On les appliqua donc là comme ailleurs, et on tenta de les adapter

à l'interprétation du dogme et des mystères. Ici vraiment la conciliation était plus que difficile et elle ne se réalisa pas. A partir du XVI[e] siècle, la peinture, la sculpture et l'architecture religieuses sont en décadence, et s'il faut en voir en partie la cause dans l'affaiblissement ou la transformation de l'esprit chrétien, il faut au moins autant la chercher dans cet antagonisme latent entre l'éducation intellectuelle et la croyance personnelle. Lorsque quelques artistes ont réussi dans les temps nouveaux à traduire la pensée religieuse, il n'a pas suffi qu'ils fussent des hommes de foi, c'est aussi qu'ils avaient subi moins que d'autres l'influence gréco-romaine. Le Sueur et Philippe de Champaigne sont là pour le démontrer. Au contraire, un homme comme Poussin arrivera par l'élévation de son intelligence à comprendre la grandeur de la Bible ou de l'Évangile, à en exprimer même l'idéal, mais un idéal philosophique. L'artiste en lui nuira au chrétien et ne servira que le penseur. Quand on lui reprochera de donner au Christ les traits et la physionomie du Jupiter grec, on ne fera pas seulement la critique exacte d'un de ses tableaux, on mettra sans le savoir le doigt sur le germe de mort de la peinture religieuse.

A vrai dire, on ne trouve guère à partir de ce moment que des tableaux d'église, ce qui n'est pas la même chose. Ce genre hybride sera traité par quelques-uns avec toute la dignité qu'il comporte, même parfois avec conviction; mais, élèves de

Raphaël, de Poussin ou d'Ingres, ils apportent toujours dans leurs œuvres plus d'art encore que de sincérité; ils ne verront Jésus-Christ qu'à travers Phidias. Il en ira de même de la sculpture, plus préoccupée encore des lois de la plastique, et de l'architecture, formée aux leçons de Vitruve. On ne pourra faire entrer dans une âme d'artiste classique que l'art religieux puisse avoir un principe essentiel autre que la beauté de la forme d'après le canon antique.

Ainsi l'art moderne s'est développé dans des conditions qui ne s'étaient jamais présentées avant le xvie siècle.

Il trouve une double inspiration, celle de sa théorie et celle de son milieu.

Il emprunte la première, c'est-à-dire sa technique et son esthétique, à l'antiquité ressuscitée par la Renaissance; il a ainsi la faculté de puiser en lui-même sa raison d'être et son principe, indépendamment des influences extérieures, et même de réagir contre elles au nom de son idéal particulier. Il lui est aussi possible de se comparer à sa théorie, de se réformer en essayant de revenir à elle. Il y a là un point fixe qui lui permet de juger sans cesse le chemin parcouru.

Il doit, d'un autre côté, à ce mélange d'inspirations anciennes et contemporaines, l'extrême variété des sujets qu'il a abordés et la diversité des genres qu'il a créés.

Qu'on ne dise pas qu'il a manqué d'originalité,

pour n'avoir pas été original à notre façon. Il ne ressemble ni aux arts qui l'ont précédé, ni à ceux qui l'ont suivi; en lui-même, il diffère de lui-même, du XVIe siècle au XVIIe et au XVIIIe, et du XVIIIe au XIXe. Et d'ailleurs, l'intérêt qu'il présente vient de sa complexité et aussi des efforts qu'il a dû faire pour concilier le passé et le présent, même quand ils ont abouti à des œuvres composites et, tout compte fait, factices.

Mais aussi on verra facilement par où la Renaissance et l'antiquité ont lourdement pesé sur notre art.

Elle ont modifié les conditions normales et naturelles de son activité, par la contradiction qu'elles ont créée entre lui et le monde réel.

Elles lui ont fait courir le risque — auquel il n'a pas échappé — d'oublier la nature pour la convention, la vérité pour la pédagogie, de limiter le monde aux murs de l'atelier.

Elles ont affaibli et même entravé la manifestation des tempéraments nationaux, en imposant à tous une esthétique unique et abstraite, sans affinité le plus souvent avec les caractères de la race.

Elles lui ont donné je ne sais quoi de hautain à l'égard de la société, elles l'ont entraîné parfois non seulement à s'isoler d'elle, mais à se mettre en opposition avec elle, à avoir presque la prétention de la régenter, au nom d'un *idéal* qui n'avait rien de commun avec ses *idées*.

Pour toutes ces raisons, elles l'ont rendu inca-

pable d'être populaire. Il a cessé peu à peu de parler à l'âme et à l'intelligence des foules. Comment y serait-il parvenu, lorsque la plupart des sujets qu'il traitait comme l'esprit qu'il y introduisait ne pouvaient être compris et appréciés que par les initiés de la culture classique? La sculpture et la peinture ont cessé d'être « le livre des illettrés ». Ce n'est pas uniquement pour les illettrés, c'est au moins autant pour elles qu'il faut y voir un véritable malheur.

En définitive, l'art moderne, dans quelque pays qu'on l'étudie, met en mouvement des éléments on ne peut plus variés. L'antiquité gréco-romaine, la renaissance italienne, les arts étrangers contemporains, les traditions nationales d'école, voilà les influences artistiques proprement dites, et elles ont à se combiner avec l'action de la géographie, de l'ethnographie, des idées, des faits et des mœurs.

Ne nous étonnons donc pas qu'il soit si divers, si changeant, qu'il procède par révolutions autant que par évolutions, et reconnaissons à coup sûr qu'il appartient à l'histoire générale. Car l'étudier, le suivre dans ses différentes manifestations, c'est avoir le spectacle de ses rapports, de ses rapprochements, quelquefois de ses divergences avec la civilisation.

CHAPITRE II

LE XVIIe SIÈCLE : UNITÉ ET DIVISIONS

Le nom de Siècle de Louis XIV a fini par fausser l'histoire du XVIIe siècle. On a tout fait commencer en France non pas même avec le siècle, mais avec le roi, et de plus on a tout attribué, ou peu s'en faut, à notre pays, et presque rien au reste de l'Europe. Voltaire a contribué plus que personne à répandre ces idées. Reprenant et exagérant la doctrine des classiques, il écrivait : « Pendant neuf cents années, le génie des Français a presque toujours été rétréci sous un gouvernement gothique, au milieu des divisions et des guerres civiles, n'ayant ni lois, ni coutumes fixes, changeant de deux siècles en deux siècles un langage toujours grossier. François Ier fit naître le commerce, la navigation, les lettres et les arts, mais il fut trop malheureux pour leur faire prendre racine en France et tous périrent

avec lui [1]. » Ainsi la barbarie avait duré, au moins chez nous, jusqu'au « beau Siècle de Louis XIV [2]. »

Mais à quelle époque au juste a débuté ce temps heureux ? Ici Voltaire ne laisse pas de sentir quelque embarras. Il affirme que « Louis XIII, à son avènement à la couronne, ne possédait pas un vaisseau, que Paris ne contenait pas quatre cent mille hommes et n'était pas décoré de quatre beaux édifices, que les autres villes du royaume ressemblaient à ces bourgs qu'on voit au delà de la Loire » [3]. Pour le règne de ce prince, il esquive la difficulté en supprimant la plupart des hommes et des faits, ou en accommodant les dates à son préjugé. Il reconnaît que le cardinal de Richelieu concourut au changement qui s'accomplit dans les esprits, « que Corneille commença en 1636, par la tragédie du *Cid*, le siècle qu'on appelle celui de Louis XIV » ; il retarde ainsi sur Boileau même, qui du moins faisait naître avec Malherbe le temps de « la juste cadence et du pouvoir des mots ». Pour les arts, il cite Poussin, qui « égala dans quelques parties de la peinture Raphaël d'Urbin », puis il ajoute que « la sculpture fut bientôt perfectionnée par Girardon [4] et en donne comme preuve le mausolée de Richelieu, rapprochant ainsi deux artistes séparés par une pleine

1. *Siècle de Louis XIV*, chap. I.
2. *Essai sur les mœurs*, chap. CLXXVII : « Résumé de toute cette histoire, jusqu'au moment où commence le beau Siècle de Louis XIV ».
3. *Ibid.*, chap. CLXXVI.
4. *Ibid.*, chap. CLXXVI.

génération, et semblant attribuer à l'influence du cardinal un monument élevé bien longtemps après sa mort! En somme, il y a partout confusion dans son esprit, qu'il fasse commencer trop tard le Siècle ou trop tôt Louis XIV.

Cette conception historique tenait chez Voltaire à son temps et à lui-même. Malgré ses efforts pour savoir l'histoire, il ne la savait qu'imparfaitement. De plus, le développement prodigieux de la personnalité de Louis XIV, la gloire éclatante des vingt premières années de son gouvernement personnel, les tendances de Colbert à flatter le souverain en lui attribuant un rôle de créateur, les louanges des écrivains qui, de bonne foi, servaient la pensée du ministre, tout cela avait fini par voiler d'une sorte d'obscurité la première moitié du siècle. Partout reparaissait l'idée du Frontispice du livre de Perrault : tous les personnages illustres, depuis la mort de Henri IV, groupés au pied de la statue de Louis XIV, avec cette devise : « Le ciel en sa faveur forma tant de grands hommes »[1].

A cela s'était jointe la propension de toute génération nouvelle à nier ou à dédaigner celle qui l'a précédée. La lutte entre le jeune Racine et le vieux Corneille n'est qu'un épisode et en même temps un trait significatif de cette réaction. Louis XIV fit pour le règne de son père ce qu'il fit pour son château : il enveloppa si bien de ses constructions le Versailles

1. *Éloge des hommes illustres du* XVIIe *siècle*, 2 vol. in-f°, (1696-1701).

de Louis XIII qu'il le fit disparaître en le conservant, et qu'il n'y eut plus, pour les contemporains ou la postérité, qu'un Versailles : le sien. Pour échapper à cet état d'esprit et à ces préventions, il eût fallu entreprendre de véritables recherches, serrer de près les faits et la chronologie. Ni Voltaire, ni les historiens de son temps n'en avaient les moyens ou l'habitude. Ne les condamnons pas trop, nous qui n'avons guère encore tiré de l'oubli les hommes qu'ils y ont laissés.

De plus, Voltaire, malgré son désir d'être impartial, ne pouvait l'être, même dans l'ordre des choses intellectuelles. Il y avait en lui, quoi qu'il fît, trop de dogmatisme pour qu'il mît à sa place et dans sa valeur historique tout ce qui s'éloignait de sa manière de penser. Descartes ne comptait pas dans le XVIIe siècle, parce qu'il ne comptait plus au XVIIIe ni pour lui, ni pour l'école philosophique. Puis Voltaire était trop *homme de lettres* pour ne pas juger la civilisation tout entière à la mesure de ce qu'elle donne à la pure intelligence ; ainsi pour lui, l'état des peuples de l'Italie à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle paraît enviable, parce que ces peuples « commencèrent en général à jouir du repos et cultivèrent à l'envi les arts de goût, qui ailleurs étaient ignorés ou grossièrement exercés »[1]. Il était trop délicat, trop mondain, pour ne pas mettre au premier rang le mérite d'avoir rendu la France et

1. *Essai sur les mœurs*, chap. CLXXXIII.

la cour « plus policées que le reste de l'Europe ». « Dites-moi, je vous prie, dans quelle cour Charles II puisa tant de politesse et de goût », écrit-il à milord Harvey. Enfin, dans les productions de l'esprit, il n'attachait en sa qualité de classique aucun prix, même dans le passé, à celles qui ne se distinguaient point par la correction, la régularité, le style. Il ne sentait pas que certaines œuvres mal écrites, grossières même, mais puissantes, avaient fait quelquefois plus pour le progrès de l'humanité, le développement ou le renouvellement de la pensée, que la traduction de Quinte-Curce par Vaugelas, « le premier bon livre écrit purement », ou la « bienséance » des discours d'Olivier Patru, ou le « piquant » des Maximes de La Rochefoucauld.

Ajoutons que sa *philosophie* militante lui faisait parfois confondre la liberté avec la fin de la « superstition ». Pour un peu, il préférerait les dernières années du siècle aux premières, parce qu'on y croyait moins aux sorciers. Il insiste sur la déclaration de 1672, qui « défendit aux tribunaux d'admettre les simples accusations de sorcellerie, ce qu'on n'eût pas osé sous Henri IV et sous Louis XIII » [1]. Il l'attribue à la « raison naissante », oubliant qu'on ne trouve plus en France ni un Gassendi, ni un Descartes, et que sans doute on ne les y eût pas supportés.

Enfermant tout le XVIIe siècle dans Louis XIV,

1. *Siècle de Louis XIV*, chap. XXI.

Voltaire également l'enferme presque entièrement en France. On sait que lord Harvey le lui reprocha, et comment il répondit : spirituellement et ingénieusement, mais en somme par un détour. Ce n'est pas qu'il n'ait parfois hésité, pris entre son système et la clairvoyance naturelle de son esprit. Il avoue, par exemple, que la « saine philosophie ne fit pas en France d'aussi grands progrès qu'en Angleterre et en Italie », et que « toutes les grandes vérités et les grandes inventions vinrent d'ailleurs » [1] ; mais il ne tire pas de ces constatations le parti qu'elles comportaient, et il revient bien vite « à l'éloquence, à la poésie, à la littérature », pour déterminer la marche de l'esprit humain, et en fixer chez nous l'orientation.

Nous devions insister sur les idées de Voltaire, parce que, malgré le renouvellement de l'histoire, on ne s'en est pas encore complètement dégagé. On n'a pas assez suivi les pénétrations des siècles précédents ou des civilisations voisines dans le XVII[e] siècle français. On continue souvent à rattacher à Louis XIV tout ce qui s'est fait de grand avant lui, ou bien on se laisse dominer par un fait de hasard, la mort de Louis XIII en 1643, en oubliant que son fils monta sur le trône à l'âge de cinq ans et fut, jusqu'à la mort de Mazarin, en 1661, effacé et annulé autant qu'homme l'a jamais été. On lui donne ainsi Poussin et Le Sueur qu'il n'a jamais connus en réalité et, dans

1. *Siècle de Louis XIV*, chap. XXXII.

une étude sur la philosophie de l'art, on a pu voir le génie de ces deux hommes expliqué en partie par la politesse et la délicatesse de la cour de Louis XIV. Quelques écrivains ont bien proposé de faire un siècle de Richelieu, ils n'ont pas poussé la démonstration à fond, et d'ailleurs ils avaient le tort de vouloir encore une fois faire tourner autour d'un homme un ensemble de faits ou d'idées, qui ne dépendent pas de lui seul et ne commencent ni ne s'arrêtent avec lui.

Il faut revenir sur les choses, non pour diminuer ni pour discuter actuellement l'œuvre de Louis XIV, mais pour la remettre à sa vraie place. Question de chronologie en somme. Tout vient peut-être de ce que nous avons confondu la suite des personnages dans la nation avec la succession des générations royales sur le trône. Or Louis XIII est mort avant sa génération et Louis XIV a régné avant la sienne.

A bien prendre les faits, on doit établir dans le siècle deux divisions : l'une de 1610 à peu près à 1660, l'autre de 1660 à 1700 environ. Ce sont là, bien entendu, des cadres qu'on doit se garder de considérer comme rigides, et les dates n'ont que la valeur d'une indication approximative. Il ne faut aussi voir dans ces deux périodes que les parties d'un tout; l'unité existe dans la teneur générale, dans la direction et dans la marche, cela n'empêche pas de constater, sinon des divergences, au moins des différences, et de trouver dans un seul et même esprit des manifestations distinctes.

Ces divisions correspondent à la réalité des choses dans l'activité nationale, car si le gouvernement de Louis XIV et son rôle ne commencent qu'en 1661, c'est aussi à ce moment seulement que paraît en scène la génération vraiment contemporaine du roi.

Les dates et la statistique ont fort mauvaise réputation; on nous permettra cependant de nous en servir pour un instant malgré leur revêche apparence; elles sont indispensables à la démonstration historique que nous essayons.

Qu'on jette les yeux sur la liste des hommes qui comptèrent dans la littérature et les arts au XVIIe siècle, et l'on sera certainement frappé de constater le grand nombre de ceux qui disparurent aux environs de l'année 1660. Descartes était mort en 1650 (1596-1650), Gassendi mourut en 1655 (1592-1655), Pascal en 1662 (1623-1662), Vouet en 1649 (1590-1649), Le Sueur en 1655 (1616-1655), Le Mercier en 1654 (1590?-1654), Sarrazin en 1660 (1588-1660), Poussin en 1665 (1594-1665), François Mansart en 1666 (1598-1666) [1].

Mais si l'on veut avoir l'idée du mouvement intellectuel dans son ensemble, il faut tenir compte des écrivains et des artistes qui, tout en ayant survécu plus ou moins longtemps à l'année 1660, avaient

1. On peut ajouter : Voiture (1598-1648), Vaugelas (1585-1650), Rotrou (1609-1650), Balzac (1594-1654), Scarron (1610-1660) pour la littérature; Louis et Antoine Le Nain (fin du XVIe siècle-1648), François Perrier (1590-1650). La Hire (1606-1656). Simon Guillain (1581-1658) pour l'art.

cependant accompli avant cette date la plus grande part de leur existence et réalisé leur œuvre dans ses caractères essentiels [1]. On inscrira au premier rang le grand nom de Corneille (1606-1684); puis les noms moins éclatants, significatifs pourtant, de Racan (1589-1670), de Chapelain (1595-1674), de Scudéri et sa sœur (1601-1667; 1607-1701), de Ménage (1603-1692), d'Arnauld (1612-1694), de Claude Lorrain (1600-1682), de Philippe de Champaigne (1602-1674), de François Anguier (1612?-1669), de Michel Anguier (1614-1686), de Mignard (1610-1695), de Le Vau (vers 1612-1670), de Le Nôtre (1613-1700). Il n'est pas un de ces hommes, on le voit, qui n'eût, en 1660, plus de 45 ans, âge de la maturité [2].

On admettra bien aussi que Retz (1614-1679), Saint-Evremond (1616-1703), Sébastien Bourdon (1616-1671) et même Le Brun (1619-1690) appartiennent en réalité à une génération qui n'est pas tout à fait celle de Louis XIV. Le dernier avait, avant 1661, décoré la galerie de l'Hôtel Lambert, le château de Vaux-le-Vicomte, etc.

N'est-il pas permis de dire que ces observations se

1. Voir la liste plus développée des artistes de la première moitié du XVII[e] siècle, à la fin du volume, Appendice.

2. Si l'on examine les dates de naissance de La Fontaine (1621-1695), Molière (1622-1673), Nicole (1625-1695), Mme de Sévigné (1626-1696), Bossuet (1627-1704), Girardon (1628-1715), Bourdaloue (1632-1704), Boileau (1636-1711), Quinault (1635-1688), Racine (1639-1699), La Bruyère (1645-1696), Coysevox (1640-1720), Jouvenet (1644-1717), Jules Hardouin Mansart (1647-1708), on voit assez bien où commencent les vrais contemporains de Louis XIV, et l'on saisit, sauf quelques nuances, le point où le tour d'esprit se met à changer.

trouvent en rapport avec le reste de l'histoire? Et le gouvernement de Louis XIV n'est-il pas en tout une continuation? Richelieu et Mazarin ont conçu et réalisé presque en entier le système de la politique extérieure. Le ministre de Louis XIII a fait triompher la théorie de la souveraineté monarchique et de la centralisation et il en a organisé tous les rouages. Il n'a pas attendu Colbert pour engager dans une certaine direction l'activité économique de la France, pour constituer une marine, pas plus que Louvois pour jeter les bases de notre régime militaire. Louis XIV, en 1661, a trouvé Le Tellier, de Lionne, Turenne, Condé, dans la maturité de leur expérience ou de leur génie, comme il a rencontré Le Brun, Mignard, Le Vau et tant d'autres. Il n'avait qu'à les employer et on lui reconnaît pleinement le mérite d'avoir su le faire. On lui reconnaît aussi celui d'avoir suscité, chez ces hommes qu'il n'avait pas formés ou chez ceux de sa propre génération, une prodigieuse énergie de production, un sentiment élevé de la grandeur. Mais aussi il a tourné à ses vues, façonné à ses goûts, plié à sa volonté les hommes et les choses. Il n'a pris dans l'âge précédent que ce qui s'adaptait à ses doctrines comme à ses passions, il a laissé tomber ou plutôt refoulé tout ce qu'il contenait de liberté, d'initiative individuelle, d'indépendance intellectuelle et morale. D'accord avec Colbert, esprit de même trempe que le sien, il a tout ramené à lui, puis tout unifié et réglementé.

Il a donc fait dévier le siècle en même temps qu'il

l'a continué, et l'on trouverait aisément plus d'un mouvement d'idées qui s'arrête vers cette date de 1660. Pour ne parler que de l'art, ce qui restait de réalisme disparaît devant les dédains ou les attaques; la pensée de Poussin est faussée par l'enseignement académique et, à vrai dire, ne survit pas à l'artiste; le sentiment religieux de Le Sueur meurt avec lui. L'unité se fait là comme ailleurs dans le sens des tendances de Louis XIV, et, là comme ailleurs, il n'y a pas seulement prépondérance d'une doctrine, mais bien plutôt domination absolue et exclusive. En art, comme en religion, il ne faut plus de dissidents.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur les caractères généraux du XVIIe siècle français; on les a fait assez souvent ressortir. Il y a peut-être au contraire quelque intérêt à montrer en quoi la première et la seconde moitié se distinguent l'une de l'autre.

C'est d'abord en ce qui concerne la situation intellectuelle respective de la France et de l'Europe. De 1610 à 1660, notre prépondérance littéraire et artistique tend à s'établir, mais elle n'est pas encore fondée, il s'en faut beaucoup. Il se passe là quelque chose d'analogue aux faits de la politique et au fameux système d'équilibre et d'alliances. Si le génie de Richelieu et de Mazarin a consisté en grande partie à croire qu'il existait une Europe en dehors de nous, à ne pas s'exagérer la puissance de notre pays et par là à mieux l'assurer, à faire appel à la Suède, à la Hollande, les lettres et les arts ont eu

aussi leurs alliances avec l'étranger. Seulement ce ne fut pas avec les mêmes pays : les affinités intellectuelles ne s'accordaient pas avec les identités d'intérêts politiques. Et du reste, la puissance intellectuelle des États n'était pas distribuée de la même façon que leur puissance matérielle. Il s'agissait ici non plus de la Suède, de la Hollande, mais bien de l'Italie, de l'Espagne, de la Belgique. Enfin la France qui, dans la guerre et dans la politique, donna plus qu'elle ne reçut, reçut, dans la pensée et surtout dans l'art, plus qu'elle ne donna. N'oublions pas qu'entre 1610 et 1660, l'Angleterre, sans même parler de Shakespeare (1564-1616), eut des hommes tels que François Bacon (1561-1626), Hobbes (1588-1679), Milton (1608-1674) ; l'Allemagne, Kepler (1571-1631) ; la Belgique, Rubens (1577-1640) et Van Dyck (1599-1641) ; la Hollande, Rembrandt (1607-1669) ; l'Espagne, Cervantes (1547-1616), Lope de Vega (1562-1635), Calderon (1600-1681), Velasquez (1599-1660), Murillo (1616-1682). Enfin l'Italie comptait Galilée (1564-1642), les Carrache (1555-1619), le Dominiquin (1581-1641), Guido Reni (1575-1642), le Bernin (1598-1680).

Ces noms, pris seulement parmi les plus éclatants, et qui désignent pour la plupart moins des individus que des chefs de groupes ou d'écoles, ne montrent pas seulement qu'il y avait autour de nous une vie intellectuelle puissante, ils peuvent aussi servir à déterminer dans quel sens allait la pensée.

A la fin du XVIe siècle, la Renaissance proprement

dite était finie. On avait épuisé à l'excès la sève gréco-romaine, et l'imitation exclusive de l'antiquité ne semblait plus capable de rien produire. Ce n'est pas tout : menacée par le mouvement de la Réforme, l'Église avait voulu reconquérir la conduite des intelligences; elle avait paru comprendre que l'âme ne pouvait lui appartenir si l'esprit était à d'autres, et le concile de Trente et les jésuites avaient cherché à ramener à eux la culture intellectuelle. C'était un dernier coup porté à la Renaissance; on la transformait en l'absorbant. A ce même moment, les intelligences et les âmes étaient comme ressaisies par les faits contemporains. On en avait en effet rarement vu, non pas d'aussi grands, mais d'aussi puissants. Il ne s'agissait plus seulement de guerres où les peuples suivaient les rois, c'étaient bien plutôt les peuples qui, soulevés par les passions politiques ou religieuses, entraînaient avec eux leurs souverains. Partout l'effervescence, partout l'individu secoué et comme bouleversé par des sentiments d'une intensité extraordinaire.

Par ces diverses causes, la pensée échappa en partie à l'influence antique et se refit plus moderne. On ne renonça à demander aux anciens ni un fonds d'éducation, ni des éléments d'inspiration, mais ils ne demeurèrent plus des maîtres absolus et on sortit de tous côtés des cadres qu'ils avaient tracés.

Dans certains pays et chez certains hommes, ce fut d'abord une cause d'affaiblissement. On ne citera évidemment pas comme une œuvre d'indépendance

la tentative des Carrache et de leur école. Mais précisément le tort des artistes italiens fut peut-être de ne pas se soustraire assez énergiquement à la Renaissance, de combattre leurs instincts par leurs théories. On remarquera cependant que la décadence de l'art italien avait commencé avant eux, qu'ils réagirent plutôt contre elle et redonnèrent à la peinture sinon de la grandeur, au moins une singulière activité. On a même le droit d'aller plus loin. A les regarder de bien près, eux et des hommes comme Guido Reni, l'Albane, etc., on arriverait à constater tout ce qu'il y a de nouveau et de *contemporain* dans le factice de leurs productions. Le rôle qu'y joue le paysage, le romanesque ou le brillant de leur inspiration, leur conception de la beauté plastique, surtout dans le type féminin, la fantaisie, on dirait volontiers la désinvolture avec laquelle ils traitent les sujets antiques, tout cela, qui fait leur faiblesse, montre aussi que, sans le vouloir, ils tenaient quelque chose de leur temps. Seulement ils n'eurent ni la force d'en être, ni celle de s'en abstraire.

Mais ailleurs, il se refit de véritables originalités nationales. La poésie anglaise comme la littérature espagnole se retrouvèrent en contact étroit avec le tempérament de la race. Il en fut de même de la peinture en Espagne. En Belgique, on n'a qu'à comparer les purs imitateurs de la Renaissance italienne avec Rubens, non pour avoir l'idée de la différence entre des hommes médiocres et un homme de génie,

mais pour comprendre comment l'esprit du siècle précédent était renouvelé jusqu'à disparaître. Enfin, à la même époque, commençait l'école hollandaise, qui allait revenir tout droit à la nature et à la vie.

Ne prononçons donc pas le mot de décadence en fait de littérature et d'art, mais ceux de transformation dans les tendances, de déplacement géographique des forces créatrices, de reprise de l'esprit réaliste. Presque partout on tend à ressaisir le sentiment de soi-même, de son époque ou de son pays.

Même dans l'érudition, on pourrait noter un changement de préoccupation : elle se fait un peu moins exclusivement grecque et romaine, moins littéraire et moins formaliste. Sans abandonner l'antiquité, elle donne quelque chose au christianisme et au moyen âge. Baronius (1558-1607) public les *Annales ecclesiastici*, les Bollandistes, les *Acta Sanctorum* (à partir de 1643).

Enfin, au milieu de ces combinaisons de forces, il se produisit dans toute l'Europe un mouvement de science et de philosophie, qui dépassait de beaucoup la Renaissance, tout en procédant d'elle, et échappait de bien loin à l'Église, enfermée dans l'étroitesse de son enseignement dogmatique. La préoccupation exclusivement littéraire, qui pendant trop longtemps a dominé chez nous l'histoire intellectuelle, nous a rendus vraiment trop indifférents à ces efforts de libre pensée au meilleur sens du mot. En effet, à côté des audaces si intéressantes d'un Vanini, d'un Giordano Bruno, il faut trouver quel-

ques-unes des origines de notre civilisation scientifique d'aujourd'hui ou de nos idées dans l'œuvre d'un Bacon, d'un Torricelli, d'un Galilée, d'un Kepler, d'un Gilbert, d'un Harvey.

Tous ces savants correspondaient entre eux, formaient un monde à la fois isolé et en contact avec l'esprit contemporain, et, dans ce cosmopolitisme scientifique et philosophique, il faut remarquer la différence avec celui de la Renaissance, qui était presque exclusivement littéraire ou artistique. Il faut également y observer, comme dans l'art, un déplacement géographique du centre de gravité, qui ne se trouvait plus exclusivement en Italie.

La France sembla d'abord se mêler à ce mouvement. Dans la première moitié du siècle, il se fit entre elle et quelques-uns des pays voisins des rapprochements incessants d'idées, de sentiments, de tempéraments. Elle prit en art ou en littérature quelque chose à l'Italie, à l'Espagne, à la Belgique, en l'adaptant à ses instincts, et en essayant de l'accommoder avec ses théories. Il en résulta chez elle quelque incertitude peut être, mais aussi une heureuse variété d'aptitudes, de tendances, de productions. En outre, elle ne s'enferma pas uniquement dans la conception littéraire ou artistique. Elle se plaça au premier rang dans l'histoire de l'érudition historique avec Denis Petau (1583-1652), Jérôme Bignon (1589-1656), Adrien de Valois (1607-1692), pour se borner à quelques noms. Et surtout elle se mêla au mouvement scientifique et philosophique, auquel

elle donna, après Viète, Fermat, Gassendi, Pascal et Descartes.

Au contraire, dans la seconde moitié du siècle, la France tendit à se concentrer en elle et à rompre toutes attaches avec les pays étrangers, même voisins. La politique de Louis XIV ne voulut plus tenir compte des autres États, elle chercha des auxiliaires plutôt que des alliés; elle finit par ne plus trouver autour d'elle, en dehors de quelques soumissions, que l'indifférence ou la haine. Louis XIV domina l'Europe par la puissance incomparable de l'organisme militaire et financier auquel Louvois et Colbert avaient mis la dernière main, mais aux jours mêmes du triomphe, on a le sentiment d'une sorte d'isolement, d'autant plus dangereux pour la France qu'il est plus altier.

Il se passa quelque chose de semblable dans l'ordre intellectuel. Là aussi nous perdîmes le contact avec les autres pays, nous fûmes plus portés à vivre en nous-mêmes, à nous enfermer dans une sorte de dédain. Au moins notre souveraineté fut reconnue et acceptée de meilleure grâce, et cependant, avant de déclarer que l'esprit français domina et dirigea l'Europe, il faut s'entendre sur les mots, car Locke (1632-1704), Newton (1642-1727), Leibnitz (1646-1717) ont exercé sur certaines parties de la pensée une influence qui a dépassé la nôtre. Quant à l'art hollandais, en pleine expansion entre 1630 et 1680, son réalisme a été une sorte de protestation dans le présent et de réserve pour l'avenir. Ce qui reste

certain, c'est que notre langue « devint presque universelle », que « les bons livres de ce temps servirent à l'éducation de tous les princes de l'Europe », que « tout prince tâcha d'imiter Louis XIV », que « toute nation suivit les modes de France ». Voilà, en effet, ce que la France pouvait surtout donner entre 1660 et 1700, et pour le comprendre, il faut encore une fois rapprocher l'histoire politique et l'histoire intellectuelle. Le développement à outrance de la monarchie absolue devait avoir ce résultat entre autres de rendre suspectes les hardiesses, même les initiatives de la pensée. Le gouvernement ne voulut plus, dans aucun ordre de choses, laisser « lever le voile qui doit toujours couvrir tout ce que l'on ne peut dire » [1], il rêva et pratiqua « l'accord du silence ». Ces tendances coïncidaient précisément avec celles d'une nouvelle école, qui subordonnait l'idée à la forme, fondait ses doctrines sur les « vérités éternelles », pensait que les anciens les avaient trouvées et exprimées, et se donnait comme but suprême de les faire passer dans notre littérature ou dans notre art. Il se fit là comme une sorte de ligue du pouvoir, des académies, des écrivains et des artistes, dont les chefs furent, sous les auspices de Louis XIV, Colbert, Boileau, Racine, Bossuet et Le Brun.

Ainsi la France, dans cette période, n'introduisit pas d'idées nouvelles, elle en refoula plutôt quel-

1. Retz, *Mémoires*.

ques-unes, mais elle imprima une forme achevée à celles qu'elle garda et qu'elle mit de nouveau en circulation. La culture à laquelle elle revint fut, avec quelques différences, celle de la Renaissance, et ce fut le *classicisme* qu'elle enseigna de nouveau à l'Europe.

Nous retrouverons ces considérations et nous les justifierons en étudiant la première moitié du siècle.

CHAPITRE III

L'ART FRANÇAIS VERS 1610

C'est une histoire encore obscure que celle de l'art français à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. Cela tient non seulement à ce que les historiens ne s'y sont guère portés, mais aussi et plus encore à l'incertitude même de l'époque, où les œuvres sont difficiles à saisir et leur caractère presque impossible à déterminer. En somme, elle forme une terminaison plutôt même qu'une transition.

Tout d'abord, il faut observer que la grande génération de la Renaissance a disparu en moins de vingt ans. Philibert Delorme meurt en 1570, Jean Cousin vers 1589, Germain Pilon en 1590; ils sont accompagnés par les écrivains : Ronsard en 1585, Montaigne en 1592, Desportes, un peu plus tard, en 1606. Ainsi vraiment ce siècle se clôt et il enferme

avec lui toute une pensée, ou plutôt il la laisse inachevée. Ce n'est pas seulement dans la littérature qu'il y a des Franciades interrompues : le Louvre, les Tuileries, Saint-Eustache et tant d'autres monuments montrent que le temps n'avait pas suffi à la tâche entreprise : le temps ni les forces.

Il est facile de trouver les causes de ce fait; on les a tout d'abord et avec raison cherchées dans les événements politiques; et en effet les guerres de religion et surtout l'explosion de la Ligue étaient moins que favorables au développement de l'art. Entre 1576 et le retour du roi à Paris en 1594, tout s'arrêta, l'activité architecturale en particulier fut comme suspendue. Mais il y a aussi des causes intellectuelles à ce déclin. La Renaissance, depuis 1550 environ, s'était attachée étroitement à l'antiquité, y avait puisé comme à la seule source vitale. Le terrain étroit où elle s'enfermait devait se stériliser assez vite. L'effort d'un Philibert Delorme comme d'un Ronsard, pour ressaisir directement l'inspiration grecque ou romaine, était original par sa puissance, même par son exagération. Il ne pouvait que se répéter, non se reproduire; la théorie était trop absolue pour fournir au second degré autre chose que l'imitation factice.

Il est à remarquer d'ailleurs que cette sorte d'épuisement se produisit partout, après que le mouvement de la Renaissance eut accompli son évolution, en Italie, dans les Flandres, aussi bien qu'en France.

Cependant Henri IV rétablissait son gouvernement à Paris en 1594 et les circonstances historiques se modifiaient par là ; le roi fit entrer presque immédiatement les arts dans ses grands projets de restauration du royaume, et les trop courtes années de son règne, entre 1595 et 1610, furent marquées par une série de travaux considérables et de desseins plus remarquables encore. Mais il ne pouvait transformer les circonstances intellectuelles en quelques années. La génération d'hommes qu'il a eus à son service pour la peinture, la sculpture ou l'architecture, est restée effacée, entre ses devanciers et ses successeurs ; aucun des noms qui la composent n'est arrivé à la pleine renommée.

A ne citer que les principaux, ce sont : pour la peinture, après Toussaint Dubreuil († 1602), Ambroise Dubois († 1614), Martin Fréminet († 1619) ; pour la sculpture, Pierre Ier Biard († 1609), du Tremblay († 1629), Barthélemy Prieur († 1611), Francheville († vers 1615) ; pour l'architecture, après Du Pérac († 1601), Jacques Androuet II du Cerceau († 1614).

Par une coïncidence curieuse, presque tous ces hommes avaient l'âge de Henri IV et disparurent, ou peu s'en faut, avec lui.

Il ne leur fut guère donné que d'être des continuateurs en tout. En architecture particulièrement, l'époque s'efforça d'achever les constructions entamées. Si les architectes ont ainsi, pour la plupart, la mauvaise fortune que leurs œuvres ne soient que

des fragments d'un tout qui appartient à d'autres, les peintres n'ont pas été beaucoup plus favorisés : leurs tableaux ou leurs fresques ont presque entièrement disparu. Quant aux sculpteurs, c'est par tronçons mutilés, presque par bribes qu'on les retrouve. Mais, en dehors de ces malechances, il faut bien reconnaître que ces artistes n'étaient pas de force à s'imposer à la postérité : ils appliquaient, non sans talent, une doctrine qu'ils n'avaient pas faite, ils suivaient des leçons, ils n'en donnaient pas. Ils ne manquaient pas de mérite; ce qui leur manquait, c'était de signifier quelque chose, de représenter une idée. S'il reste peu de leurs œuvres, nous devons le regretter pour eux peut-être plus que pour nous. Elles n'ajouteraient rien, en définitive, au fonds sur lequel nous vivons.

Il faut cependant les étudier, moins pour les faire connaître — c'est une œuvre à reprendre ailleurs — que pour en dégager le sens, la direction, la portée, et voir ce qu'elles léguaient au temps qui allait venir. Ambroise Dubois et Martin Fréminet, membres ou chefs d'une nombreuse dynastie de peintres, au milieu de laquelle il est encore assez difficile de se retrouver, ont surtout travaillé à Fontainebleau. Il en était de même de Toussaint Dubreuil, mais, des peintures qu'il avait exécutées dans ce château royal ou au Louvre, il ne reste plus rien.

A Fontainebleau, Ambroise Dubois avait décoré la galerie dite de la Reine, il y avait représenté des scènes tirées du roman des Amours de Théagène et

Chariclée. Quant à Fréminet, son œuvre principale se trouvait dans la Chapelle de la Trinité. C'est évidemment là que ces artistes doivent être jugés et appréciés, et on ne verra pas ce qui reste d'eux sans leur rendre quelque justice. Mais si l'on veut simplement caractériser leur style et surtout leurs tendances, il suffit de les examiner au musée du Louvre. Dubois y est représenté par deux toiles (n°s 271 et 272); la première vient de Fontainebleau, c'est *Chariclée subissant l'épreuve du feu*; la seconde emprunte au Tasse l'épisode du *Baptême de Clorinde*. Quant à Fréminet, il y figure avec un *Mercure ordonnant à Énée d'abandonner Didon* (n° 304). Deux de ces sujets ont été puisés dans l'antiquité romanesque, dans les amours héroïques, et ils ne s'éloignent guère du motif d'inspiration demandé au Tasse. C'est une veine qui s'est ouverte dans la seconde période de la Renaissance, et qui va s'épandre largement dans l'art aussi bien que dans la littérature, depuis l'Amadis jusqu'à l'Astrée et plus tard le Cyrus et la Clélie. Il n'est pas moins intéressant d'observer comment les sujets sont traités; ils l'ont été dans le goût antique, comme on disait, mais dans le goût antique interprété par l'école italienne de Rosso et de Primatice.

Les artistes français italianisés hésitèrent pendant longtemps, tout le démontre, entre l'apparence désordonnée de force, le faux michelangesque du premier et la fade élégance, la mièvrerie, la facilité conventionnelle du second. C'est vers celui-ci sur-

tout qu'ils allèrent. Les peintures dont nous parlons ne sont donc pas une exception, ni une nouveauté; elles dérivent directement de cette École de Fontainebleau, dont les nombreuses productions, pour la plupart anonymes, ont pendant longtemps défrayé le goût public et fait l'éducation de nos artistes. On n'a qu'à les rapprocher des nos 1013 (*Diane*) et 1014 (*Continence de Scipion*) pour s'en convaincre, et trouver immédiatement la raison d'être des Dubois et des Fréminet. Mais cet espace étroit des salles du Louvre permet d'autres comparaisons plus instructives. Tout à côté de la travée consacrée à la Renaissance française, figurent deux tableaux des Écoles flamande et allemande : le premier, du peintre Zustris († 1600), représente une *Vénus* (2640), le second, du peintre Rottenhammer († 1623), une *Mort d'Adonis* (2732). Même style, même ordre de sujets, même façon de comprendre l'antiquité, d'exprimer le beau. On pourrait sans inconvénient transporter les œuvres d'une école dans une autre, elles ne feraient pas disparate; ici, il n'y a plus d'Allemands, de Français, de Flamands, plus même d'Italiens, rien qu'une école, celle de la Renaissance cosmopolite, imposant à tous la même manière de voir, la même doctrine, le même dogme, d'autant plus absolu qu'il est plus conventionnel. Ainsi se constitua, pour un moment, au milieu de différences historiques extraordinaires, une sorte d'unité artistique, composée d'ailleurs d'éléments singulièrement amalgamés. Si le tempérament de chaque peuple

menaçait d'y disparaître, il n'y avait guère moins de péril pour toutes les qualités naturelles : la sincérité, la naïveté, l'aptitude à saisir la nature en même temps que la vérité morale. Ce n'était plus que grâce affectée, fausse délicatesse, classicisme de commande, ou bien encore dignité de mauvais aloi, facilité banale, le pompeux confondu avec le sérieux, une antiquité en formules, une religion de théâtre, tous les défauts qu'on retrouve dans un maître éclatant de cette époque, le Flamand Otho Venius († 1629).

Cependant, si telle a été la principale tendance de la peinture qui semble avoir eu les faveurs officielles au commencement du XVIIe siècle, il n'est pas impossible d'en retrouver aussi une autre. A côté de l'Ecole de Fontainebleau, se maintenait celle des Clouet, avec ses portraits si *réels*, sa préoccupation exclusive de la nature et de la vie contemporaine. Les *Scènes de bal* sous Henri III (nos 1034, 1035), le portrait en pied de *Henri III* (1032), marquent nettement l'opposition entre les deux doctrines. Henri IV lui-même paraît avoir accompli, là comme ailleurs, une transaction; son esprit était aussi conciliant en art qu'en religion : il alla, en peinture, des Italiens extrêmes aux purs Flamands, comme en politique des Jésuites aux Protestants. Il pensionna Ambroise Dubois, nommé, en 1606, premier peintre de Marie de Médicis, Fréminet, dont il fit, en 1608, son premier peintre à lui et son valet de chambre, mais il appela aussi Franz Pourbus († 1622) et Paul Bril

(† 1626). Ces artistes, même après avoir passé en Italie, avaient gardé plus fortement que d'autres le tempérament de leur race. Si le premier, dans les nos 2068 (*la Cène*) et 2069 (*St François*), fait quelques concessions au classicisme italien, il se retrouve tout entier et tout original dans ces portraits de Henri IV (no 2071), de Marie de Médicis (no 2072) et de Guillaume du Vair (no 2074), si vigoureux dans leur lourdeur, si majestueux dans leur dignité un peu froide, si sincères et si vrais dans la simplicité savante de leur exécution. Quant à Paul Bril, s'il passa une grande partie de sa vie en Italie, et s'il y trouva peut-être le secret des grandes lignes et des masses puissantes, ses paysages (nos 1908, 1909) ont certainement gardé la saveur grasse de la terre flamande, la fraîcheur de sa végétation, et partout la sincérité d'accent qui est la marque de la race.

Mais en somme, on le voit, bien qu'il y eut des peintres et une peinture en France, on pourrait presque dire qu'il n'y avait pas de peinture française, parce qu'il n'y en avait pas qui reproduisît la physionomie et la note de notre esprit français. On oscillait du classicisme au réalisme, de l'Italie à la Flandre. Rien de net ne se dégageait de cette imitation presque partout extérieure et de ces éléments demeurés composites.

La sculpture du début du XVIIe siècle fut entraînée aussi vers la Renaissance et l'Italie, mais à côté de ce courant se maintint le courant de la tradi-

tion française, et tous deux souvent se fondirent très heureusement. En ce qui concerne la Renaissance, deux autorités dominèrent : celle de Germain Pilon et celle du Flamand italianisé Jean Bologne († 1608). Elles se combinèrent avec les exemples légués par Jean Goujon († 1566) et donnèrent lieu à un art élégant, gracieux, mais parfois conventionnel et même un peu alambiqué. La sveltesse, surtout dans les corps de femmes, y devient de la gracilité, les formes n'y sont étudiées que d'une façon approximative, soit que le sculpteur les atténue ou encore qu'il les exagère dans ses Jupiters, ses Neptunes et surtout ses Hercules, à la musculature bossuée à force d'être tourmentée. Le sculpteur le plus remarquable de l'École de Germain Pilon est le Français Barthélemy Prieur. On peut l'étudier au Louvre, mais à l'état dispersé, dans ses fragments du monument de Montmorency (n°s 143 et 144, *Statues de Montmorency et de sa femme*; 138 à 142, 146, 147, *figures de bronze*), ou bien encore dans deux *Renommées* de la petite galerie du Louvre, que M. Palustre lui attribue et dont il loue avec raison la grâce et le charme. Le Flamand Francheville était devenu, comme son maître Jean Bologne, un demi-Italien, et c'est en Italie que se trouvent la plupart de ses ouvrages. Henri IV le prit à son service vers 1601 et l'artiste fut chargé de faire le piédestal et les bas-reliefs de la statue du roi.

Et maintenant, que l'on compare certaines œuvres de Prieur, de Francheville, à celles de Jean Bologne

ou encore au *Mercure enlevant Psyché* [1] du Hollandais Adrien de Vries (en 1593), et l'on retrouvera, ici, comme dans la peinture, ce cosmopolitisme qui substitue l'école à la nationalité! Mais la nationalité ne disparut pas entièrement dans notre statuaire française; elle fut sauvée par la nécessité du portrait et par la sculpture tombale. Nous pouvons étudier cette dernière dans quelques monuments originaux ou dans quelques moulages exposés dans les galeries de Versailles [2]. Certains des originaux seraient mieux à leur place au Louvre. Ce qui frappe quand on étudie ces figures, c'est souvent la médiocrité de l'exécution, il faut l'avouer, mais c'est aussi un accent extraordinaire de sincérité. Le personnage est représenté dans le costume du temps, sans que l'artiste ait cherché à en pallier ou à dissimuler même les exagérations : la lourde robe des femmes, le vertugadin s'y retrouvent copiés avec exactitude; pas de draperie antique, de simulacre de toge ou de pallium pour les hommes. Et surtout, je ne sais quelle intensité d'expression morale dans l'inexpérience même du réalisme. C'est bien la génération de Henri IV. Il y a là un mélange de catholicisme modéré et de protestantisme raisonnable, d'esprit bourgeois de la vieille roche et de gentilhommerie.

1. Louvre, sans n°.

2. Voir au 1er étage de l'aile du sud les n° 2814 (Henri IV), 2807 (tomb. du duc de Retz), 2808 (tomb. de Catherine de Clermont par B. Prieur) ; au rez-de-chaussée des grands appartements, 1872 (Schomberg), 1307 (Neuville de Villeroy), 1315 (Groulard), etc.

qui remet devant les yeux vingt années de notre histoire. Quelques-uns des praticiens qui sculptèrent ces tombeaux pouvaient être insuffisants ; à coup sûr ils n'étaient pas vulgaires et ils étaient en tout cas vraiment Français.

L'art du portrait, d'après ce que nous en pouvons juger au Louvre ou ailleurs, ajouta souvent à ces qualités les mérites d'une exécution supérieure. Quel contraste entre certains bustes de Barthélemy Prieur, réalistes sans réserve, et les afféteries des *Grâces* de Germain Pilon ! Mais, sans aller aussi loin, les artistes qui sculptèrent les bustes de Henri IV (Louvre, buste de Henri IV par B. Tremblay, sans n°; buste du même, bronze sans n°, anonyme), ou le portrait de Desportes (n° 156), ou celui de Martin Fréminet (Louvre, sans n°), réussirent à concilier les exigences de la vérité avec un certain idéal. Ils pourraient se résumer dans un artiste trop peu connu, et dont nous reparlerons : Guillaume Dupré († 1647 ?), qui n'est pas seulement un médailleur de premier ordre et qu'on peut comparer aux plus célèbres de la renaissance italienne, mais aussi un statuaire du talent le plus élevé. Dès Henri IV, il était en pleine possession de lui-même ; il n'en faut pour preuve que la belle médaille de 1605, dont la face représente Henri IV et Marie de Médicis, et le revers, une allégorie mythologique avec la devise : Propago Imperii.

L'architecture est aussi complexe et indécise que la peinture et la sculpture. La tradition de la Renais-

sance et de l'antique plus ou moins italianisé s'y retrouve dans la continuation du Louvre, à l'ouest de la petite galerie [1]. Elle aboutira, dès le commencement du règne de Louis XIII, d'un côté au palais du Luxembourg (italien), de l'autre au portail de Saint-Gervais (ordres antiques). Mais il y eut aussi une architecture purement française, qui se forma comme tout d'un coup et paraît bien correspondre à la génération de Henri IV. On l'étudierait facilement dans les très nombreux châteaux qui subsistent; il suffit pour le moment de l'observer à Paris même, où Henri IV développa ce qu'on pourrait appeler une fièvre de construction. La place Dauphine, commencée vers 1607 [2], la place Royale, bâtie de 1600 à 1612, l'hôtel qui se voit à l'angle des rues Saint-Antoine et du Petit-Musc en offrent des spécimens remarquables. Ces bâtiments, reconnaissables de prime abord à l'emploi simultané de la brique et de la pierre, s'éloignent des habitudes du moyen âge et même de notre première Renaissance par une régularité extérieure, poussée jusqu'à la monotonie, par la simplicité extrême de l'ornementation, nettement réduite à son expression architecturale. On y a évidemment cherché l'ordonnance, la ligne, on n'est arrivé souvent qu'à la lourdeur et à la sécheresse; mais dans leur masse puissante, dans leur solidité un peu rude, ils ne manquent ni de caractère, ni

1. Toute cette partie a été reprise, remaniée, la décoration presque entière en est moderne.
2. Voir particulièrement les n[os] 15, 19, 26 sur la place.

même de grandeur. Et puis, c'est une sorte de satisfaction que de se voir débarrassé pour un moment de l'imitation antique, des ordres prétendus doriques ou corinthiens, des colonnes apposées à l'œuvre avec laquelle elles n'ont que faire, des pilastres colossaux qui rompent la logique de la construction, des reproductions d'arcs de triomphe de thermes ou de temples, dans nos maisons, faites pour des hommes vivant et agissant à la moderne!

Si l'architecture laïque hésitait, il en était de même à plus forte raison de l'architecture religieuse ; celle-là était prise entre des écoles purement artistiques, celle-ci l'était à la fois entre des doctrines esthétiques et des principes de foi. Elle avait gardé pendant longtemps l'art du moyen âge, car il lui semblait qu'y toucher, c'était porter atteinte en même temps à l'immutabilité du dogme; puis elle avait été, elle aussi, à la Renaissance, à l'Italie, à l'antique, en opérant de tout cela un singulier amalgame dans ses églises, qui se bâtissaient souvent par portions successives. Une dynastie d'architectes, les Le Mercier peut-être, avaient essayé de dégager la théorie dans l'église Saint-Eustache (bâtie de 1532 à 1642).

C'est précisément à ce moment que parurent les jésuites, qu'ils grandirent, on sait comment, et qu'ils entrèrent en lutte avec la vieille église nationale et gallicane. Il leur fallait leur architecture; ils ne voulaient ni du style gothique trop grave, trop français et d'ailleurs trop démodé, ni du style pure-

ment antique, marqué de paganisme et surtout d'esprit laïque et libre. Ils cherchaient un art qui fût assez empreint des doctrines du temps pour être accepté, et qui en même temps ne dût à ces doctrines que rien ou peu de chose. Ils visaient comme la Renaissance à être cosmopolites, non plus au nom de la puissance de l'idée dominant toutes les discordances intellectuelles, mais au nom de la foi, de leur foi, absorbant en elle l'idée ou la faisant servir à ses fins. Le point de départ de leur art se trouve évidemment dans des conceptions comme celle de Saint-Pierre de Rome, mais adaptées à leur but, et l'un de ceux qui firent jaillir en France la nouvelle formule fut un certain Étienne Martellange († 1641), affilié à la Compagnie et employé par elle à la construction de la plupart de ses édifices [1]. Dès le commencement du siècle, la technique et l'esthétique étaient constituées ou peu s'en faut, et l'on allait bientôt voir se répandre partout ces monuments semi classiques, semi-modernes, semi-religieux, semi-mondains, froids et somptueux, qui rappellent la rhétorique, la religiosité, et aussi la puissance incommensurable de l'ordre auquel ils appartiennent, et qu'ils représentent si bien. Car ils se dressèrent là où il y eut des jésuites, c'est-à-dire partout, et ils finirent même par s'imposer à toute l'architecture religieuse séculière ou régulière.

Aussi est-il intéressant de saisir, pendant qu'il

1. Nous reparlerons de lui. Voir la troisième partie, chap. II.

existe encore, l'art religieux français, tel que l'avaient fait non pas des théories raisonnées, mais les nécessités de la pratique, se conciliant avec le sentiment chrétien aussi bien qu'avec l'art nouveau de la Renaissance, auquel il fallait bien concéder quelque chose. Ce n'est pas à Saint-Eustache que nous étudierons le mieux ces tendances. Saint-Eustache est une admirable église, mais elle est le produit d'une conception surtout esthétique et technique. L'impression forte et grave qu'on y ressent est d'un caractère artistique autant que religieux. L'effort des constructeurs est œuvre d'imagination autant que de foi; on devine qu'ils ont été emportés par une sorte d'enthousiasme architectural, que c'est pour l'honneur de la profession qu'ils ont voulu faire grand.

Il existe une autre église d'un caractère plus naïf et par là plus significatif : c'est Saint-Étienne du Mont. Commencée en 1517, elle ne fut définitivement dédiée qu'en 1626. Le jubé ne fut édifié que vers 1600, la chapelle de la communion vers 1606, la façade entre 1609 et 1618. Elle subit donc les phases du siècle, car il n'y eut jamais là, comme à Saint-Eustache, un plan préconçu et, pour ainsi dire, formé d'un seul jet. Aussi peut-on suivre à Saint-Étienne la transformation du gothique en art de la Renaissance ou plutôt la combinaison entre les deux systèmes. Elle produit à coup sûr quelques disparates : la logique fait défaut, mais cela est singulièrement racheté par d'autres qualités plus difficiles

à analyser, sensibles cependant. Les architectes se sont abandonnés à eux-mêmes, à leurs traditions, en même temps qu'à leur goût personnel. Guidés par l'instinct, ils ont pris dans les éléments divers dont ils se servaient ceux qui pouvaient créer une sorte d'unité morale, à défaut de l'unité architecturale. Ils ont ainsi élevé un monument, où l'on retrouve ce qu'on croirait perdu depuis le moyen âge : l'intimité religieuse. S'il y a dans Saint-Eustache un esprit, et un puissant esprit, ce n'est pas trop forcer les choses de dire qu'il y a dans Saint-Étienne du Mont une âme, celle de la bourgeoisie du temps. Elle n'échappait pas à la Renaissance, elle en admirait les splendeurs, mais elle gardait le culte du passé et des vieilles croyances qui avaient fait sa force. En même temps que l'âme de la bourgeoisie, il semble qu'il y ait là aussi un peu de l'âme du clergé moyen, de ces curés qui vivaient dans une étroite communauté d'existence et de goûts avec leurs paroissiens. Ils ne s'adressèrent pas pour élever l'édifice aux artistes en vue, attitrés auprès du roi et des grands, aristocrates un peu dédaigneux peut-être et surtout théoriciens absolus, qui n'admettaient nul compromis avec les pures doctrines. Ils allèrent à de plus humbles ou à de plus obscurs constructeurs, et les quelques noms qu'on retrouve dans l'historique de la construction sont des noms restés roturiers [1].

1. Voir sur Saint-Étienne du Mont : *Inventaire général des richesses d'art de la France : Paris, Édifices religieux*, t. I.

Une autre observation doit attirer encore l'attention sur cette église ; c'est un des rares édifices parisiens qui aient conservé à peu près intacte leur décoration, et celle-ci se compose d'éléments très variés : sculpture, peinture, vitraux, etc., qui presque tous appartiennent aux dernières années du XVI[e] siècle et aux premières du XVII[e]. Il y a donc là un résumé de l'art ecclésiastique du temps.

Le portail ne doit être étudié que dans ses lignes d'ensemble et dans la tendance générale de son ornementation, puisqu'il a été restauré entre 1861 et 1868, et que toutes les statues en sont modernes. Mais à l'intérieur, le jubé, œuvre de Pierre Biard († 1609) est digne de tout intérêt. Les deux anges qui se trouvent au-dessus des portes à l'entrée du pourtour du chœur, et les figures allongées au-dessus de l'arcade centrale du jubé sont des spécimens excellents de la statuaire du temps, élégante dans sa froideur et délicate dans sa gracilité. La peinture, sans présenter d'œuvres de premier ordre, est instructive, parce qu'elle montre d'une façon concrète la complexité que nous avons signalée dans les tendances artistiques. Il faut étudier à ce point de vue les peintures murales — très restaurées — de la chapelle des Ames du purgatoire (fin du XVI[e] siècle), une *Adoration des mages* dans la chapelle Saint-Jean (début du XVII[e] siècle) ; un *Jugement dernier* dans la chapelle Saint-Bernard (1605), et aller peut-être jus-

et *Inventaire des œuvres d'art de la ville de Paris : Édifices religieux*, t. II.

qu'à un *Saint Charles Borromée* de Quentin Varin (1627), dans la chapelle Saint-Charles-Borromée. On voit ainsi se manifester d'un côté les vieilles traditions françaises, de l'autre, l'intervention des écoles italiennes du XVIe siècle, et aussi, avec Varin, le commencement de la peinture raisonnée, sage et académique, qui sera pendant longtemps la note moyenne de notre école. Enfin, on retrouve à Saint-Étienne de beaux fragments d'un art que tueront la peinture et l'architecture classiques, celui des vitraux. Quelques-uns, et ce ne sont pas les moins remarquables, datent de la fin du XVIe siècle (*Parabole des conviés* de Pinaigrier, vers 1568, bas côté droit de la nef; *Saint Joachim*, *Mariage de la Vierge*, bas côté gauche du chœur), mais ceux qui nous intéressent surtout, ce sont ceux auxquels on peut attribuer une date voisine du temps où nous nous plaçons. A ce titre, les vitraux qu'on voit dans le bas côté gauche au-dessus de la chapelle Saint-Jean, et qui contiennent les portraits du donateur et de la donatrice, datés de 1614-1615, constituent des documents précieux. On examinera avec plus de fruit encore et plus de plaisir les verrières plus ou moins mutilées, groupées facticement dans la chapelle des Catéchismes (XVIe siècle et commencement du XVIIe). On y trouve un art tout éclatant du feu de la Renaissance, mais le réalisme des personnages, la simplicité de la conception et la personnalité de l'exécution les font échapper heureusement à la banalité où tombait trop souvent l'école de peinture à la même époque.

Ainsi donc, à prendre l'art vers 1610, on ne peut guère savoir où il aboutira, tant il y a en lui de choses : antiquité, renaissance, Italie, Flandre, art naissant des jésuites, traditions nationales, tout cela se mêle ou plutôt se juxtapose. Débris ou matériaux? Il est difficile de distinguer. C'est d'ailleurs la même chose qui se passe en politique et en littérature. Il s'était produit depuis un siècle tant d'événements dans l'ordre des faits, des idées, des sentiments ou des dogmes, qu'il était bien difficile d'en discerner le véritable sens. Il y avait, à ne parler que de la France, tant de contradiction entre les théories et le tempérament, entre les doctrines littéraires ou artistiques et les vieilles attaches morales des âmes, qu'on ne voyait guère où se diriger, et que les mouvements d'action ou de réaction étaient inévitables.

D'où serait tracée la route artistique? serait-ce encore de l'étranger? Ou bien, de même qu'il vient dans la politique un Richelieu, dans la littérature, un Corneille, un Descartes, la France se fera-t-elle elle-même sa voie? Pour résoudre la question, il faut examiner quelles étaient dans les pays voisins les influences possibles, et quel rôle joua au commencement du XVIIe siècle notre société française.

CHAPITRE IV

LES INFLUENCES ARTISTIQUES ÉTRANGÈRES

Dans la première partie du XVIIe siècle, nous l'avons dit, l'art français a reçu plus qu'il n'a donné. Par son état intellectuel, la France n'était pas encore en mesure de se suffire complètement à elle-même et, par son histoire comme par sa situation géographique, elle était appelée à se trouver en rapports plus ou moins étroits avec les peuples voisins : l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, les Pays-Bas et l'Italie. C'étaient précisément les seuls qui, à des degrés différents, comptaient dans la civilisation européenne. Mais notre pays se tourna très inégalement vers chacun d'eux.

Ni ses idées ni son art n'empruntèrent rien à l'Allemagné, parce qu'en réalité il n'y avait rien à y prendre. Dans la première moitié du XVIIe siècle, avec les désastres et les misères de la guerre de

Trente Ans, il s'y produisit une véritable décadence. Nous n'envoyâmes au delà du Rhin que des soldats ou des diplomates; ils n'en rapportèrent le plus souvent qu'un dédain superficiel pour des mœurs qu'ils qualifiaient de barbares parce qu'elles étaient éloignées des nôtres, ou de ridicules, quand elles essayaient de se former d'après nos modes. A lire les récits des voyageurs du temps, on sent que, dès qu'ils entrent dans la vallée du Danube ou dans celle du Mayn, ils se figurent pénétrer déjà dans les *Terræ incognitæ*.

A la différence de l'Allemagne, l'Angleterre se trouvait en pleine expansion intellectuelle. L'anglicanisme et le tempérament anglais avaient fini par s'accommoder de la Renaissance, mais sans se laisser dominer par elle, en la pliant au contraire à leur génie [1]. Mais on sait combien peu l'imagination anglaise eut prise sur la nôtre. Pourtant les relations furent fréquentes avec la Grande-Bretagne, au commencement du siècle, et de plus elles étaient de celles qui paraissent appelées le mieux à fondre l'esprit de deux sociétés : alliances de familles, ambassades solennelles, entraînant d'une rive à l'autre du détroit les seigneurs comme les hommes d'État. Rien n'y fit, à tel point il y avait écart entre les deux manières de penser. Quant à l'art anglais, c'était autre chose, il n'existait pas : au XVIe siècle, les souverains britanniques appelaient Holbein, au XVIIe siècle,

1. Voir ci-dessus, p. 33, 35.

Van Dyck. Autant valait donc pour nous aller les chercher directement sur le continent.

L'Espagne, quoi qu'on en ait dit, conservait encore après la mort de Philippe II une certaine puissance et, à coup sûr, une remarquable activité morale et intellectuelle. Le tempérament espagnol est passionné, vigoureux, héroïque; il mêle à ces qualités un penchant curieux et une aptitude singulière au réalisme le plus hardi. Tout cela se manifesta dans sa foi religieuse, faite de mysticisme, de sensibilité, de fanatisme, mais gardant au milieu de ses élans un sens très positif. De là Ignace de Loyola et sainte Thérèse. De tout cela aussi, il résulta que l'Espagne fut touchée par la Renaissance, mais non pénétrée par elle, malgré les efforts de ses princes, et garda son originalité.

Or, elle eut au commencement du siècle une grande école littéraire [1] ; elle en eut aussi une petite : Alonzo de Ledesma († 1623), Gongora († 1627). Et toutes deux, mais peut-être la petite encore plus que la grande, exercèrent une influence notable chez nous. Plus d'un écrivain français, en dehors de Corneille, a puisé à la source du génie ibérique. Malgré les luttes politiques et militaires, il y avait bien plus accord d'idées et de goûts entre nous et l'Espagne, qu'entre nous et l'Angleterre. Le fait apparaît dès le XVIe siècle, et Brantôme est l'interprète de son temps, lorsqu'il raconte avec une sympathie

1. Voir ci-dessus, p. 33.

non déguisée les belles *rodomontades espagnoles*. Ici donc, les relations de famille, les « mariages espagnols » avaient eu des conséquences intellectuelles. Nos Français avaient beau se moquer des lésineries de la Cour de Madrid, à laquelle ils opposaient les largesses de la Cour du Louvre, ils rapportaient d'une ambassade au delà des Pyrénées un certain air particulier qu'ils avaient respiré. Et jamais les ambassades ne furent plus fréquentes qu'entre 1600 et 1630. Sous la régence de Marie de Médicis, on allait par troupes: nos diplomates de parade étaient parfois suivis de 100 à 200 gentilshommes, jaloux d'étaler leur luxe ou de voir les belles Espagnoles, renommées pour leur galanterie.

L'art espagnol est exceptionnel comme la littérature et au moins aussi original que celle-ci, tout en étant plus composite. On retrouvera facilement chez lui, dès la fin du moyen âge, l'influence de l'art flamand, auquel il dut une inspiration réaliste qui le pénétra pour toujours. On y retrouve aussi quelque chose de l'Italie et des doctrines ou des procédés qu'apportèrent les artistes employés par Charles-Quint ou Philippe II. Il faut d'ailleurs admettre qu'il y a eu deux théâtres pour la peinture espagnole : l'un en Espagne même, l'autre dans les possessions hispaniques du royaume de Naples. Tout cela n'empêche pas que le génie de la race ait dominé ces quelques disparates. A l'école hispano-italienne appartient précisément un des artistes les plus puissants et les plus personnels, Ribera (1588

† 1656). Il passa presque toute sa vie à Naples. Il s'y trouvait dans un milieu singulièrement favorable et, par beaucoup de côtés, national. Rien n'est plus espagnol par la géologie, le climat, le sol, la végétation et même les mœurs, que la terre sicilienne, calabraise ou napolitaine. En outre, depuis la fin du XIII[e] siècle, les Deux-Siciles et l'Aragon n'avaient jamais cessé d'être en contact et le sang s'était incessamment mêlé d'une population à l'autre. Aussi les tendances de l'école napolitaine ne pouvaient mettre à la gêne un artiste comme Ribera : il s'y déploya au contraire librement, d'autant que Naples avait reçu aussi de l'Allemagne et de la Flandre quelques germes de naturalisme. Nous avons de lui au Louvre trois tableaux surtout, où éclate ce caractère (*Adoration des Bergers*, 1721 ; *Saint Paul Ermite*, 1723 ; le *Christ au tombeau*, 1722). Quand on a étudié la Vierge et les Bergers du premier, on sent tout ce que peut donner l'aptitude de l'artiste à voir et à rendre la nature toute simple, quand elle s'unit à l'intensité du sentiment. Ces types masculins grossiers et rudes, cette Vierge au costume de paysanne se trouvent vraiment transfigurés par une sorte d'exaltation chrétienne ; ils restent naïfs et deviennent éloquents.

Ces caractères se retrouvent dans l'école purement espagnole, avec quelque chose de plus particulier et de plus local. Avec Herrera, Collantes et même Zurbaran, l'empreinte du pays, de la race et du temps apparaît d'autant plus pénétrante, que ces peintres

possedèrent à un moindre degré l'éducation d'école, qui atténue les défauts, mais arrondit les angles ou adoucit les aspérités. Velasquez et Murillo, bien qu'ils soient des artistes consommés, n'en demeurent pas moins significatifs au même degré que leurs prédécesseurs ou leurs contemporains. Le premier, à la fois réaliste et grandiose, capable de l'observation la plus méticuleuse et en même temps de passion et d'enthousiasme, représente admirablement la société de son époque. Si ses rois et ses généraux ont, à ce qu'il semble, plus de majesté, d'éclat, qu'il ne conviendrait à la monarchie déclinante d'un Philippe III et d'un Philippe IV, si par là Velasquez paraît au premier abord les interpréter à travers Charles-Quint ou Philippe II, qu'on ne l'accuse pas d'avoir substitué son imagination à la réalité. Les Espagnols du XVIIe siècle, et c'est là leur mérite, ne pouvaient se résigner à se croire déchus; ils conservaient intact le sentiment de leur valeur et surtout de leur dignité. La fierté espagnole n'abdiquera jamais : on le verra, au XVIIe siècle même, dans plus d'un événement de l'histoire [1]. Avec Murillo, c'est surtout l'Espagne mystique. Le Louvre nous permet de le connaître assez bien sous cet aspect

1. En 1683, alors que Louis XIV continuait sa politique fameuse des conquêtes en plaine paix, l'Espagne, à bout de forces, isolée en Europe, osa lui déclarer la guerre plutôt que d'accepter humblement le fait accompli. Et pourtant certaines villes de Flandre avaient au plus 20 hommes de garnison ! On connaît la fière attitude des Espagnols, pendant que se débattaient les questions relatives à la succession de Charles II, et durant la guerre qui suivit.

(*Conception de la Vierge*, 1709, *Miracle de la Cuisine des Anges*, 1716), et de rencontrer des sentiments dont l'expression n'est guère possible que dans l'Espagne. Encore faut-il penser plutôt à l'Espagne de la deuxième partie du XVIIe siècle et à ce mélange de superstition et de naïveté, de dévotion et de sensualisme qui, sous l'influence des Jésuites de la seconde génération, menace de devenir le catholicisme tout entier. Qu'on supprime d'œuvres semblables les qualités supérieures, en n'en conservant que l'inspiration primordiale, et l'on arrive par un déclin fatal à l'imagerie du Sacré-Cœur de Jésus et à l'enluminure extatique.

Les développements qui précèdent permettent de voir que notre art doit à l'Espagne bien moins que notre littérature : preuve nouvelle que les conditions ne sont pas les mêmes dans ces deux opérations de l'esprit. Ce n'est pas la peinture religieuse ibérique qui a passé chez nous, mais seulement quelques-uns des sentiments qui l'inspiraient. La France du XVIIe siècle n'a pas été étrangère à la piété mystique de l'Espagne, elle n'a pas échappé à la dévotion jésuitique, voilà ce qui explique certains traits, sans qu'on ait besoin d'évoquer Herrera ou Collantes. Quant à Velasquez, si l'on observe entre quelles dates il a vécu (1599-1660), on constatera qu'il ne peut avoir exercé une grande action sur les chefs d'école français : Vouet (né en 1590), Poussin (né en 1594). Il en est de même, à plus forte raison, pour Murillo (1616-1682).

Dans les Pays-Bas, il importe d'abord de séparer les Provinces bataves des Provinces belges. Elles sont distinctes dans l'histoire politique, puisque les premières conquirent leur indépendance à la fin du XVIe siècle et la firent une première fois accepter par l'Espagne en 1609, avant la reconnaissance solennelle du traité de Munster (1648). D'ailleurs l'union des deux pays n'avait jamais été que factice; tout s'y opposait dans la nature et dans les faits : sol, productions, intérêts, races, langue, traditions, et en dernier lieu religion. Ces deux pays voisins étaient presque plus en contradiction que Naples et l'Espagne. On sait que les Pays-Bas bataves, la Hollande, pour employer l'expression consacrée, eurent au XVIIe siècle une puissance et une prospérité matérielle et intellectuelle extraordinaire et que, dans la peinture tout spécialement, ils créèrent une pensée et une forme d'art presque sans modèles et sans égales dans leur genre. Mais il ne faut pas parler de la peinture hollandaise, quand on cherche les origines de notre école dans la première moitié du XVIIe siècle. Si plus tard Louis XIV et ses peintres la dédaignèrent ou la méconnurent, avant Louis XIII elle existait à peine. Presque tous les grands artistes hollandais appartiennent à un intervalle d'années qui se limite entre 1630 et 1680 environ : Rembrandt naît en 1607, les Van Ostade en 1610, 1615, Terburg en 1608, Ruysdaël vers 1625. Ceux qui les précédèrent, comptaient pour peu de chose ou bien n'avaient pas encore dégagé l'origi-

nalité nationale de l'inspiration de la Renaissance ou de l'imitation italienne plus ou moins directe. Il faut donc s'adresser à la Belgique, à la Flandre, pour étudier la question des influences possibles venant du Nord. Mais ici le problème est extrêmement embarrassé.

La Belgique, après s'être un moment unie à la Hollande pour lutter contre la domination espagnole, était retombée sous la souveraineté de la cour de Madrid. Au XVIIe siècle, elle fut gouvernée par des infants ou des infantes. Restée attachée de cœur au catholicisme, même ultramontain et jésuitique, elle ne se trouvait pas sur ce point en opposition d'âme avec ses possesseurs; d'un autre côté, l'effort continu de ses maîtres, depuis les ducs de Bourgogne jusqu'à Philippe II, l'administration hispanique, dure sous Charles-Quint, effroyable sous le duc d'Albe, les longues souffrances du XVIe siècle avaient fini par amener l'assagissement ou plutôt la lassitude. En revanche, le gouvernement se montra conciliant, presque bénin; il ne demanda aux Belges que la docilité, et il la rendit assez facile. Les Belges s'y prêtaient; ils donnèrent même plus qu'on ne leur demandait, car manifestèrent presque une certaine chaleur d'affection pour leurs maîtres. A vrai dire, ce ne fut jamais que dans des fêtes publiques, la seule coutume nationale que n'aient pas supprimée les événements. Entrées de villes, cortèges en l'honneur d'une naissance, d'un mariage ou aussi bien d'une mort, voilà presque les seuls

faits de l'histoire des Belges à cette époque [1]. Mais là se déploie tout ce qui restait en eux d'activité, et ils semblent se redonner pour un moment l'illusion de la vie publique. En même temps que le gouvernement, la société flamande se transforma : l'esprit démocratique s'y éteignit de plus en plus, la noblesse perdit ses caractères, et il se créa une aristocratie d'administration et de cour, semi-belge et semi-espagnole. Ainsi se forma et s'explique l'art officiel. Il y aura un art religieux, car la Belgique et ses princes sont croyants; il y aura aussi un art laïque, car les infants et le peuple aimèrent à voir représentées et fixées sur la toile leurs belles fêtes, leurs cérémonies, la splendeur de leur existence. Mais religieux ou laïque, l'art belge offre le même caractère : le manque de conviction en matière d'idées.

Aussi la conciliation se fit facilement entre l'esprit social, les doctrines religieuses et le classicisme de la Renaissance. Tout se tourna vite à l'allégorie ou à la mythologie, appliquées au christianisme comme à l'histoire. Il y eut un moment où l'école flamande menaça de tomber dans le vide de la peinture académique, au plus mauvais sens du mot. Ce fut le cas avec des hommes comme Otho Venius (1558-1629) ou Gaspard de Crayer (1582-1669). Quant à Rubens (1577-1640), nous n'avons pas à juger ici

1. Une partie considérable et intéressante de l'œuvre de Rubens se compose de dessins de décorations destinées à des fêtes de ce genre.

l'artiste, pour qui les épithètes d'extraordinaire, de prodigieux, d'exceptionnel, doivent reprendre le sens énergique qu'elles ont perdu dans l'emploi courant de la langue. Ce qui nous importe peut-être plus, c'est qu'il est admirablement le résumé de son pays et de son temps. Il s'inspire du génie local, de la Renaissance, de l'Italie, et même un peu de l'Espagne, des éléments moyens pour ainsi dire de l'art belge; mais il est en même temps membre de l'aristocratie, mêlé à la vie de cour comme à la vie politique, en contact avec tout ce qui compte en Belgique, depuis les princes jusqu'aux corporations industrielles, là où elles ont subsisté. C'est ainsi qu'entraîné vers la Renaissance par son éducation et par les doctrines courantes, il transforme tout ce qu'il emprunte; il fait passer dans son art l'esprit de son époque comme son propre goût, la majesté théâtrale et pompeuse de la religion, la magnificence solennelle de la cour, quelquefois aussi l'exubérance vitale qui animait jadis les grasses et plantureuses villes de la Flandre. Aux deux extrémités de son école, se trouvent Jordaens (1593-1678) et Van Dyck (1599-1641).

On sait que Rubens est venu en France en 1622, et qu'il a décoré pour Marie de Médicis la galerie du Luxembourg (voir au Louvre n°s 2085 à 2108). Si jamais un artiste paraissait devoir exercer une influence dominante sur notre école, c'était bien celui-là. Il arrivait en plein éclat du génie, en possession d'une renommée déjà incontestée. Son talent

paraissait convenir admirablement à la société de ce temps. On sortait tout juste de la régence, c'était encore l'époque des fêtes, des ballets, des carrousels où triomphaient les Bassompierre. Ce qui restait même d'un peu fruste dans cette ancienne cour de Henri IV, plus luxueuse qu'élégante, s'accommodait fort bien des magnificences parfois brutales du peintre anversois. Enfin notre art, en 1622, demeurait dans l'état d'indécision qui se prête singulièrement à une mainmise étrangère. Rien n'y fit : Rubens passa presque inaperçu; ses grandes compositions ne produisirent pas l'impression profonde qu'elles nous causent aujourd'hui. Comment expliquer un pareil phénomène? La disgrâce postérieure de Marie de Médicis, on le conçoit, n'y est pour rien; il faut y voir peut-être, comme première raison d'être, l'entraînement de nos artistes vers l'école italienne, et surtout vers l'école raisonnable, pondérée. Rubens leur sembla trop emporté, trop peu classique. Mais je crois que l'état d'esprit qui se forma entre 1620 et 1650 contribua surtout à éloigner nos peintres du genre d'idéal que s'était proposé l'artiste employé par Marie de Médicis. Il était trop *extérieur* pour un monde qui vivait beaucoup de la pensée. S'il est vrai que Richelieu avait proposé à la reine mère le Josépin, et non pas Rubens, il y aurait là au moins une indication significative.

Cependant, quoique Rubens, ses maîtres et ses disciples aient représenté l'esprit de la Belgique,

tel qu'il se manifesta durant un siècle dans les hautes sphères du gouvernement et de la société, il se maintint à côté de cet art officiel quelques restes du vieil esprit flamand. La race fut recouverte, elle ne disparut pas entièrement; il subsista dans la bourgeoisie moyenne, dans les petites villes, quelque chose des vieilles mœurs ou de la simplicité des anciens temps. Il est certain qu'à côté du jésuitisme semi-politique et du catholicisme pompeux, triomphant dans les centres brillants de Louvain, de Malines ou d'Anvers, un christianisme plus intime, plus austère, celui de Jansénius et de l'évêché d'Ypres, conserva les antiques traditions. Ces deux éléments permirent à l'art flamand de fournir, même au temps de Rubens, une note un peu différente et personnelle. Avec Franz Hals (1584-1666), plus Hollandais en réalité que Flamand, il reste laïque et il exprime les élégances et le luxe bourgeois; avec Paul Bril (1556-1626), il conserve, malgré l'imitation italienne, quelque chose du ciel et de l'air flamands; avec Peter Neefs le Vieux (1578-1656), il nous transmet la physionomie des vieilles cités et des vieilles cathédrales; avec Franz Pourbus (1569-1622), il fait revivre dans leur simplicité les personnages du temps.

Chose curieuse et sur laquelle il faut insister, tandis que l'art officiel, fortifié par la protection de la cour et les sympathies des hautes classes, ne réussissait point à s'implanter chez nous, une influence incontestable fut au contraire exercée par

les artistes plus humbles, dont la réputation semblait à peine appelée à dépasser les limites de leur cité. A vrai dire, elle s'exerça d'une façon particulière, isolément et individuellement. On ne connut guère en France et on ne chercha pas à imiter cette sous-école flamande, mais quelques-uns des peintres qui s'inspiraient de son esprit vinrent chez nous et l'y transportèrent. Paris était en quelque sorte plus rapproché qu'aujourd'hui des Pays-Bas, parce que les difficultés de communication étaient moindres avec eux qu'avec d'autres parties de la France. Entre la capitale et la Flandre, il y avait d'ailleurs comme des points d'arrêt et des étapes : Laon, Saint-Quentin, Noyon; par là se faisait une transition insensible entre les deux races, et nous verrons qu'il y avait dans ces villes des petits centres artistiques qui tenaient de l'une et de l'autre.

D'un autre côté, les artistes flamands qui n'avaient point passé à l'école nouvelle ne trouvaient dans leur pays que des moyens d'action fort limités en dehors de la cour ou de l'aristocratie. Donc, beaucoup d'entre eux émigraient; les plus hardis ou les plus renommés venaient chercher fortune à Paris, où il se forma ainsi une véritable colonie flamande. En 1626, les « nations flamande, allemande, suisse et autres » établirent une confrérie, qui se fixa, en 1630, à Saint-Germain des Prés. Dans la liste de ses marguilliers on trouve des artistes. Chez certains, les habitudes de gravité, de froideur, allaient se concilier avec les efforts de nos peintres pour intro-

duire dans l'art le raisonnement, dans la composition la sagesse, dans l'exécution la mesure; chez d'autres, le sentiment d'austérité, la foi chrétienne un peu rigide allaient se prêter admirablement à l'expression de la pensée religieuse, vers laquelle tendit une partie du siècle. Tous enfin conservèrent chez nous la faculté de voir la nature telle qu'elle est. Sous Louis XIII et même au temps de Louis XIV, au milieu de nos artistes, trop disposés à arranger la réalité sous prétexte de l'orner, à distinguer les choses en objets bas et en objets nobles, pour supprimer les premiers, les artistes flamands garantirent autant qu'il était en eux les droits de la sincérité. Leur art eut toujours quelque chose de plus simple, de plus concret, même dans l'abstraction. Ces qualités, en opposition avec les doctrines de la Renaissance ou du classicisme, étaient bien aussi celles de notre vieille école française; elles maintinrent pendant toute la première moitié du XVIIe siècle un courant d'art qu'on pourrait appeler réaliste [1].

Il faut enfin en venir à l'Italie. Quand il s'agit de l'époque qui nous occupe, nous ne songeons guère à elle, sans que les mots d'asservissement, d'assoupissement, d'effacement, nous viennent à la pensée;

1. On trouve un grand nombre d'artistes des Pays-Bas établis définitivement à Paris dans la première moitié du XVIIe siècle; ils finirent par se fondre dans l'école française. Dès sa création l'Académie de peinture et de sculpture en admit beaucoup parmi ses menbres : Philippe de Champaigne, Van Opstal, Van Mol, Wleughels, etc.

c'est déjà pour nous la « terre du silence et du sommeil ». Il est évident que cette impression est juste, mais plutôt encore pour la seconde partie du siècle que pour la première. Au début, malgré les malheurs du XVI[e] siècle, la péninsule conservait une sorte de vitalité. Si la domination étrangère s'étendait sur Milan, Naples et Palerme, elle n'était pas subie partout sans protestation. La révolte de Masaniello en 1647, les soulèvements de la Sicile en 1674 et 1676 devaient montrer qu'il restait dans le tempérament italien des aspirations vers la liberté, plus exaltées il est vrai que réglées et énergiques. Il y a quelque chose de semblable dans l'histoire de la pensée [1].

Pourtant on reconnaîtra que la tendance était plutôt vers l'uniformité et vers l'inertie. En politique, l'Espagne, les princes du Centre et les papes établissaient de plus en plus le régime d'autocratie. Gênes, Venise, ne devaient plus recouvrer ni leur énergie, ni leur puissance. L'état social se modifiait dans le même sens et n'allait présenter d'un côté qu'un peuple annihilé, de l'autre qu'une aristocratie de salon comme à Florence, ou d'église comme à Rome.

Ce qui domine, en définitive, toute l'histoire de l'Italie, c'est le concile de Trente. Il a restauré la puissance du souverain-pontife, et consacré celle des Jésuites, car presque toutes les doctrines qu'il a établies et les principes sur lesquels il les a

1. Voir ci-dessus, p. 33,37.

fondées viennent d'eux. Les conséquences de son œuvre se sont fait sentir plus ou moins dans les différents États européens; en Italie elles se produisirent dans toute leur ampleur et leur intensité. Absolutisme religieux et laïque, asservissement à l'Église de toute activité et de toute pensée, tel fut le régime imposé par un cénacle de cardinaux et de prêtres et par la Société de Jésus, à l'aide de la police, de l'Inquisition et de l'Index. On sait que l'Église ne réussit pas à faire vivre en elle et par elle les activités qu'elle absorbait, que l'esprit ecclésiastique réduit à lui seul ne trouva pas à s'alimenter, et que la puissance pontificale ne fut jamais plus faible qu'à partir du moment où elle sembla sans contrepoids.

En tout cas, l'effet sur l'ordre des choses laïques fut à la fois particulier et décisif dans la péninsule. Au temps même de Galilée, ce qui se prépara, ce fut la littérature des académies et des cercles mondains. Le mouvement intellectuel d'une ville comme Florence se résuma dans la *Crusca* ou dans les hommes tels que Marini (1569-1625), Tassoni (1565-1635), et des poèmes tels que l'*Adonis* ou la *Secchia Rapita*. L'Italie eut le marinisme et les concetti, comme l'Espagne le gongorisme, mais elle n'eut, pour s'en dédommager, ni un Cervantes, ni un Lope de Vega.

Ces observations nous aident à comprendre ce que fut l'art italien de cette période. Avant la fin du XVI[e] siècle, la grande Renaissance était terminée; à vrai dire, depuis le milieu du siècle, elle ne se con-

tinuait plus que par des survivants de la première époque ou par des écoliers. Michel-Ange meurt en 1564, le Titien en 1576, Véronèse en 1588, le Tintoret en 1594, les architectes Vignole en 1573, Palladio en 1583. Sauf dans l'école vénitienne, il y avait longtemps que le puissant esprit de l'art s'était épuisé, et que les doctrines s'étaient changées en formules, l'inspiration en imitation.

L'Italie n'en continua pas moins à produire un grand nombre d'artistes, et l'on est étonné, presque déconcerté, quand on parcourt les catalogues, de trouver encore tant de noms, tant d'œuvres et même tant de variétés dans les talents. Nous n'avons heureusement à chercher ici que les directions générales. La plus forte incontestablement et la plus décisive pendant longtemps fut donnée par l'école bolonaise ou école des Carrache. Les noms dominants sont ceux de Louis (1555-1619), Augustin (1558-1601) et surtout Annibal Carrache (1560-1609), du Guide (Guido Reni, 1575-1642), de l'Albane (1578-1660), du Dominiquin (Zampieri, 1581-1641), un peu plus tard de Guerchin (Barbieri, 1591-1666).

Les Carrache, fondateurs de la nouvelle doctrine, furent avant tout des éclectiques et des pédagogues. Frappés de la pauvreté de conception et d'exécution à laquelle arrivaient les purs disciples d'un seul maître, Raphaël aussi bien que Michel-Ange, de la banalité où l'on aboutissait à force de confondre le procédé avec la science, ils entrepri-

rent de réagir contre la convention qui ruinait l'art. Seulement ils le firent à l'aide de la convention aussi. Il ne faut pas dire qu'ils s'éloignèrent volontairement de l'imitation de la nature : il n'y a pas un artiste, pas un seul, qui de parti pris consente à cette abdication. Mais ils ne surent pas revenir directement à elle. Leur tort fut de croire qu'on peut faire du grand art avec des moyennes : c'était substituer le raisonnement à l'inspiration; et de plus, ils confondirent le sérieux avec la grandeur. Mais surtout ils étouffèrent la personnalité sous la pédagogie. C'était vraiment quelque chose de nouveau et qui devait peser pendant des siècles sur la peinture, sur la nôtre en particulier. Aussi, malgré leur conscience, leurs aspirations vers le beau, le sentiment qu'ils eurent de la dignité de leur art, malgré leur talent même — car ils avaient du talent et beaucoup, — ils ne créèrent qu'une discipline et qu'une manière.

Leur destinée dans l'histoire est étrange et l'on n'a peut-être jamais vu tomber de si haut, ni si profondément. Durant tout le XVIIe siècle, ils sont, eux, leurs élèves et quelques maîtres rivaux, considérés à l'égal des plus grands. On les cite à côté des anciens et de Raphaël; dans les discussions de l'Académie de peinture, on jure par eux comme par les dieux de l'art Quand on parle de leurs œuvres, on épuise les termes de l'admiration. Au XVIIIe siècle, leur gloire était aussi solidement assise. Le président de Brosses, vers 1739, écrivait à un de ses

amis : « Quels éloges pourrais-je aussi vous faire de la galerie peinte par Annibal Carrache, qui ne fussent tout à fait au-dessous de ce que l'on doit dire?... Cette galerie est de la première classe des vastes compositions. Tout mis en balance, elle va de pair avec les grands ouvrages de Raphaël. Le style et les dessins n'en sont pas de beaucoup inférieurs à ceux du Sanzio; le coloris et la conservation beaucoup meilleurs [1]. »

David lui-même associe le nom des Carrache à celui de Raphaël. Encore au commencement de notre siècle, la note restait la même. Le Carpentier qui, pour avoir écrit sans originalité une histoire des grands peintres, n'en représente que mieux l'opinion courante, disait : « Tout le monde prononce le nom des Carrache; c'est un de ces noms privilégiés, passés presque en proverbe dans les arts, pour exprimer quelque chose de grand, de beau, de noble. C'est beau comme le Carrache, c'est savant comme le Carrache, c'est dans le genre des Carrache... [2]. »

De tout cela il ne reste plus rien, et il y aurait ample matière à des réflexions sur l'incertitude des jugements humains, dans l'art comme ailleurs. Déjà Delaroche n'avait plus admis dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts que le Dominiquin, parmi tous les peintres de l'école bolonaise. Aujourd'hui proba-

1. Je prends la lettre dans l'édition donnée sous ce titre : *l'Italie il y a cent ans*, 1836, 2 vol. in-8, t. II, p. 145.

2. *Galerie des peintres célèbres*, 1821, 2 vol. in-8, t. I, p. 57.

blement, on ne ferait même plus cette concession à l'histoire.

Pour juger s'il n'y a pas quelque exagération dans ces mépris, il faudrait étudier ces artistes en Italie et les prendre surtout comme décorateurs, au moins quelques-uns d'entre eux. On reconnaîtrait peut-être que, s'ils n'atteignirent jamais à la grandeur, ils eurent le sens des vastes ensembles, des compositions savantes, des conceptions amples et nobles. Vues à leur vraie place, dans les églises un peu théâtrales, dans les palais somptueux de la Péninsule, elles offrent des parties d'art qu'il faut savoir apprécier, à moins qu'on ne recommence comme jadis à faire des catégories et à proscrire certains genres. Au Louvre [1], nous nous trouvons en mauvaise posture pour les juger. Leurs œuvres sont comme entassées dans cette longue galerie où pas un pouce carré n'est perdu, ce n'est pas ainsi qu'on les voyait dans les salons d'autrefois; en second lieu elles sont extrêmement mélangées. Il y a tel tableau que ces artistes eussent évidemment désavoué. Ajoutons qu'ils furent de leur nature très inégaux. Mais tous valent la peine d'être examinés, sinon pour

1. Il est bien évident que s'il s'agissait de faire connaître les artistes italiens du XVIIe siècle, le Louvre n'offre que des éléments absolument insuffisants. Nous n'y trouvons que des tableaux, et il s'agit d'hommes qui ont été avant tout des décorateurs! Maïs pour donner une idée de leur *manière* et encore plus de leur doctrine, pour permettre certains rapprochements, il fournit quelques documents utiles à consulter. C'est le seul point de vue où je me place dans ce chapitre.

eux-mêmes, au moins pour comprendre notre école du XVIIe siècle et en général notre école académique, car elle procède d'eux en grande partie, de leurs doctrines et aussi de leurs défauts. La comparaison serait intéressante à suivre de près, et elle serait instructive. Annibal Carrache est représenté par plus de 21 tableaux dans notre musée. Les plus célèbres : la *Nativité de la Vierge* (n° 1214) et le *Sommeil de Jésus* (n° 1218) nous retiennent peu, malgré leur réputation, nous qui ne sommes plus qu'à moitié touchés par les *Vierges* de Raphaël; d'autres, le *Saint Sébastien*, par exemple (n° 1228), constituent par excellence la bonne étude d'atelier; d'autres enfin : la *Résurrection de Jésus-Christ* (n° 1224), *la Vierge apparaissant à saint Luc et à sainte Catherine* (n° 1219, salon carré), représentent dans sa formule la peinture d'église. Où Carrache se montre peut-être le plus remarquable, c'est dans les paysages; par malheur quelques-uns lui sont contestés et attribués à Paul Bril ou à d'autres. En tout cas on s'aperçoit facilement que Poussin a connu ces œuvres ou regardé la nature du même œil que leurs auteurs. Mais ce qui éclate surtout chez Annibal et ses collaborateurs, c'est le caractère composite.

Cela est encore plus marqué dans le Guide. Du reste, il a eu tant de manières successives ou même contemporaines! Il y a chez lui un singulier mélange de tous les genres du temps : anecdotique, romanesque, sacré, profane, classique, mythologique. En

somme, il ne nous apparaît guère que comme un imitateur, ou pis encore, un pasticheur, et s'il a parfois inventé, il ne l'a fait que dans la convention. On croit trouver chez lui un sentiment délicat, pudique, presque religieux (*Annonciation*, n° 1440), mais on s'aperçoit que c'est la note — affaiblie — du xve siècle, et, à côté, on rencontre des tableaux de « sainteté », comme le *Jésus donnant les clefs à saint Pierre* (n° 1445) ou l'*Ecce homo* (n° 1447), dont l'un n'est qu'un thème de rhétorique, tandis que l'autre se marque des fadeurs du style jésuitique. Puis des morceaux d'atelier : *Déjanire et Nessus* (n° 1454, salon carré) et *Saint Sébastien* (n° 1450). Quant à la célèbre *Aurore*, on peut en prendre une idée par la copie de l'École des beaux-arts, en n'oubliant pas dans quelles conditions défavorables on la voit. Le talent ne manque pas dans tout cela, ni la virtuosité, mais voilà précisément ce qui a perdu le Guide : on sent partout chez lui ce qu'on appelle en musique l'*air de bravoure*, quelquefois aussi la ritournelle; il fait penser à Donizetti.

Le côté le plus sérieux de l'école bolonaise est représenté par le Dominiquin, ce travailleur obstiné, épris d'idéal, et qui eut certainement une âme élevée et une intelligence pénétrante. Mais ses rivaux ne se trompaient point quand ils se moquaient de sa lenteur, de sa pesanteur, et le surnommaient le « Bœuf ». Le Dominiquin semble avoir été surtout un de ces hommes capables de raisonner plus que d'exprimer. Sa *Communion de saint Jérôme*

(copie à l'École des beaux-arts) est une œuvre estimable, et c'est tout. Ce que nous possédons au Louvre ne dépasse nulle part la moyenne, même la fameuse *Sainte Cécile* (nº 1613), et tombe souvent dans le médiocre (*Ravissement de saint Paul*, nº 1612).

Le Guerchin a reçu pour trois de ses toiles les honneurs de notre salon carré; il ne faut pas trop l'en féliciter, elles y figurent très haut, pour boucher des trous et faire niveau avec le cadre des *Noces de Cana*[1]. Le Guerchin, un peu postérieur à ceux dont nous venons de parler, a hérité d'eux et sans doute profité de Poussin, son contemporain; il est sage, sérieux, digne, a quelque science de l'ordonnance. L'Albane est connu sous le nom de peintre des grâces; s'il n'y avait pas le charme un peu sensuel de ses sujets, on ne s'arrêterait guère devant ses Vénus trop blanches et trop longues, et ses amours jolis, mais mièvres; et à coup sûr, on ne s'arrête pas et je crois que, malgré toutes les réactions du goût, on ne s'arrêtera jamais devant ses tableaux *religieux*. Mais il fallait signaler cette juxtaposition étonnante du sacré et du profane. Cela explique d'ailleurs que tous deux soient traités avec si peu de sincérité.

Il y eut en Italie bien d'autres peintres renommés que ceux de l'école bolonaise et il se produisit entre

1. On vient d'en retirer une ou deux. Personne ne s'en apercevra, je crois.

1610 et 1640 environ un choc violent de doctrines. Mais les adversaires des Carrache combattaient presque tous leur convention au nom d'autres conventions. Le Josépin (Cesari, 1560(?)-1640) avait la prétention de continuer l'école idéaliste. On se défiera de l'impression que laissent ses deux tableaux du Louvre (*Adam et Ève chassés du paradis*, n° 1256; *Diane et Actéon*, n° 1257), pourtant il est bien permis d'y chercher quelques traits de sa manière. L'imitation des grands artistes de la Renaissance y est flagrante. En même temps, l'Ève, avec sa tête de modèle, ses yeux noyés d'une langueur fade, est le type de la tête dite d'expression. Lanfranc (1580(?)-1647) n'est pas mieux représenté, mais dans un autre genre : sa composition compliquée, sa couleur noire (*Séparation de saint Pierre et de saint Paul*, n° 1338; *Couronnement de la Vierge*, n° 1339) donnent à ses tableaux un air de contrainte plutôt que de force. Évidemment, il faut, pour lui comme pour d'autres, songer à ses grandes œuvres décoratives en Italie. On concevra alors et sa réputation et son influence.

Un dernier artiste, le Caravage (Amerighi, 1569-1609), représente les tendances réalistes, mais comme on peut le faire à une époque de convention, quand on n'a pas le courage ou la force d'être un révolutionnaire. La *Mort de la Vierge* (n° 1121) ne laisse pas de surprendre dans le milieu italien où elle se trouve; en particulier, le corps de la Vierge, étendu en raccourci sur une sorte de grabat, avec le costume d'une femme de la campagne, est d'une sim-

plicité vraiment saisissante. Malheureusement la plupart des assistants n'ont pas cette personnalité de types et redeviennent des apôtres suivant la formule. Il n'en est pas moins vrai que le Caravage ainsi que Ribera s'éloignaient par beaucoup de points des théories consacrées et fournissaient à nos artistes quelques modèles à part d'inspiration.

L'architecture et la sculpture contemporaines ne devaient pas exercer une moindre action. Michel-Ange, Palladio, Vignole surtout, avaient donné à la première sa direction, en la reprenant pour ainsi dire au point où l'avaient mise dès le xve siècle les Brunellesco et les Alberti, et en fondant leurs théories sur Vitruve. L'église Saint-Pierre de Rome devint le type des édifices religieux, surtout quand les jésuites y eurent ajouté quelque chose de leur ornementation théâtrale. La recherche de l'effet décoratif caractérisait d'ailleurs la statuaire aussi bien que l'architecture. Jean Bologne (1525-1608) devenu tout Italien par son séjour au delà des monts, l'Algarde (1583-1654), un peu plus tard le Bernin (1598-1680), voilà, avec les maîtres de la Renaissance et les leçons de l'antiquité, les éducateurs de nos artistes au xviie siècle. Presque tous connurent l'Algarde [1], dont la réputation fut aussi grande qu'elle est oubliée aujourd'hui, et ils admirèrent dans Saint-Pierre autant la colonnade, peut-être

1. Il y a peu de biographies d'artistes du xviie siècle où l'on ne dise qu'ils « étudièrent sous l'Algarde », « travaillèrent avec l'Algarde ».

même autant la façade de Maderna, que le dôme.

Si nous cherchons, à travers des nuances ou des diversités, les caractères communs à l'art italien entre 1600 et 1640, nous arrivons aux conclusions suivantes. Cet art, quoi qu'on en ait, dérive de la Renaissance; il dérive d'elle beaucoup plus que de l'antiquité, ou bien, si on le préfère, il ne dérive de l'antiquité qu'à travers la Renaissance. On voit très bien comment on a passé des derniers tableaux de Raphaël aux œuvres de ses élèves, tels que Jules Romain, puis de ceux-ci à des hommes comme le Josépin et ses contemporains. Quant aux artistes qui voulurent établir des principes raisonnés, les Carrache par exemple, ils invoquèrent avant tout, non pas les Grecs et les Romains, mais leurs interprètes du XVIe siècle. De là chez eux une antiquité factice.

Les choses devaient d'autant plus se développer ainsi que ces tendances étaient en rapport avec celles de la littérature qui, elle aussi, s'éloignait de plus en plus des anciens, tout en ne cessant jamais de les invoquer. La *Jérusalem délivrée*, avec son merveilleux emprunté à Homère, à Virgile et plus encore aux poètes secondaires, avec son christianisme semi-mythologique, son romanesque sentimental, son héroïsme d'apparat, son brillant, son air de noblesse, devint pendant quelque temps le type du classique dans l'art comme dans la poésie. On sait le nombre considérable de sujets qui y furent pris par les peintres. Qu'on en supprime les

titres, on les confondrait facilement avec les sujets antiques de l'époque. Renaud et Armide deviendraient sans modification Vénus et Adonis, à moins que ce ne soit Vénus et Adonis qui deviennent Renaud et Armide. En accord avec la littérature, cet art ne se trouvait pas moins en harmonie avec les mœurs. La société italienne est polie, amie des élégances; elle cherche à réaliser surtout l'idéal du bon ton. Elle n'a gardé ni l'énergie farouche ni l'intensité de vie des hommes du xve siècle. Il ne lui reste de son tempérament et de son passé que sa distinction native, l'amour des jouissances à la fois délicates et sensuelles. C'est tout cela qu'elle donne à l'art en même temps qu'elle le lui demande, et c'est cela qu'il exprime à l'aide des doctrines de la Renaissance, détournées de leur haute signification.

Il n'y a pas moins conciliation avec la religion nouvelle du concile de Trente. L'Église veut avoir les artistes à son service, parce qu'elle comprend le prestige qu'elle en retire, mais l'art exprime le culte, non la foi. Il va être pompeux, théatral et vide; il est au suprême degré officiel. On ne demande pas aux artistes de croire, parce qu'ils pourraient croire autrement que leurs maîtres; le grand mot c'est l'indifférence. De là la faveur égale accordée par les papes, les cardinaux, à la peinture mythologique et à la peinture religieuse; de là leur facilité à laisser s'introduire dans la seconde les inspirations de la première. On n'avait de méfiance

qu'à l'égard des idées, et l'art affectait de n'en pas avoir. Ainsi tout, les traditions et les doctrines d'école, l'air ambiant, le milieu, les intérêts politiques l'amenaient à être conventionnel; il le fut avec éclat.

Il fallait insister sur ces considérations parce que c'est de l'Italie du XVII[e] siècle que procède en grande partie le style français depuis Vouet jusqu'à David. En dehors des artistes exceptionnels — et ils sont heureusement assez nombreux, — notre école, dans sa pédagogie, s'est presque toujours rattachée aux Carrache et à leurs contemporains. Chez des artistes même du commencement du XIX[e] siècle, se manifeste plus ou moins l'influence de ces maîtres italiens. L'expérience pourrait être faite sur plus d'un tableau du Louvre, où l'on retrouve avec étonnement, au XVII[e] siècle, certains traits de ce qui sera la conception classique de 1800 ou 1810. Trois toiles de notre Musée permettent de rendre l'idée plus sensible. La scène du *Déluge* s'y trouve traitée par Antonio Carrache (n° 1235), par Poussin (n° 739), par Girodet (n° 360). Il y a entre ces trois œuvres des ressemblances et des différences curieuses. Le tableau de Carrache est de la peinture de formule : le peintre y a mis un nombre considérable de figures qui lui fournissaient l'occasion de faire du nu, et qui symbolisaient dans des poses académiques le désespoir, la douleur, la pitié, etc. Pourtant il a su trouver une tonalité juste, quelques mouvements expressifs. Poussin a évidemment connu le tableau de

Carrache, il lui a emprunté sa tonalité générale et le mouvement si dramatique de la barque précipitée dans le gouffre. Mais Poussin, dans son œuvre — la plus belle de sa vieillesse, — a simplifié ; il a compris avec la force de sa pensée qu'on diminuait l'intérêt à le répartir sur un si grand nombre de personnages ; puis, emporté par le tragique de la situation, il a presque oublié ses théories. Plus d'imitation de l'antique, plus de gestes ayant pour ainsi dire leur destination arrêtée. Tout l'effet, et il est prodigieux, réside dans le paysage, la couleur générale, et presque le réalisme des personnages. Girodet, plus tard, reprend le même sujet, à une époque où sévissait sous le nom d'art classique la peinture d'atelier. Il cherche évidemment à ne pas ressembler à ses prédécesseurs, et pourtant le mode d'inspiration et le procédé restent les mêmes que chez Carrache. C'est bien encore le nu académique, le morceau d'école, la même impersonnalité des types qui sentent le modèle, les attitudes combinées et non pas surprises sur l'être vivant. Cette sorte de phénomène d'art ne s'était jamais produite de cette façon et ne pouvait se produire qu'avec les doctrines du XVIe et du XVIIe siècle, qui substituaient à l'observation et au rendu de la nature infiniment variable, l'étude de quelques œuvres consacrées et immuables.

En somme, l'influence de l'Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle se comprend facilement. Les rapports entre la Péninsule et la France res-

tèrent fréquents et le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV contribua à les entretenir. Il y avait émigration et immigration d'Italie en France, et réciproquement. Pour nos jeunes seigneurs, le voyage au delà des Alpes était un complément d'éducation, d'autant plus recherché qu'ils connaissaient à l'avance les séductions particulières de Rome et de Venise. Ce commerce entre les deux pays se manifeste bien moins dans la politique que dans les mœurs. La puissance de Concini n'est qu'un épisode, mais la formation de l'Hôtel de Rambouillet, dont les fondateurs étaient semi-Italiens, marque très fortement l'union des deux génies.

Dans les arts, l'Italie devait bien plus prédominer. Un rapprochement de dates est nécessaire pour montrer la nature des rapports qui pouvaient naître entre les deux écoles. Si l'on passe en revue les grands chefs de l'art dans la Péninsule vers 1610, on observe qu'Annibal Carrache était mort en 1609, l'année même de la mort du Caravage; le Josépin avait quarante à cinquante ans, le Guide en avait trente-cinq, Lanfranc trente, le Dominiquin vingt-neuf. Si l'on prend au contraire la génération française qui va compter jusqu'en 1660. Simon Vouet n'avait en 1610 que vingt ans; Poussin n'en avait que seize; Valentin, Blanchard, dix; Philippe de Champaigne, huit; Mignard naissait tout juste; Le Sueur et Le Brun ne devaient naître que sept et neuf ans plus tard. Il en était de même des sculpteurs (Jacques Sarrazin, dix-huit ans); des

architectes (Le Mercier, vingt à trente ans au plus, François Mansard, douze ans). Donc, pour nos Français, ces Italiens étaient des prédécesseurs; reste à savoir s'ils allaient être des maîtres et des guides.

Or, si l'on excepte Le Sueur, les Le Nain, Philippe de Champaigne, La Hire, tous nos artistes dont les noms sont restés dans l'histoire allèrent en Italie; non seulement ils y allèrent, mais ils y restèrent. Sarrazin y passa dix-huit ans; Vouet, quatorze; Poussin et Lorrain s'y fixèrent, on le sait. Pour tous, la Péninsule était la Terre promise vers laquelle on aspirait. On prétend que Callot s'enfuit trois fois pour aller à Rome; pour d'autres plus heureux, leurs vœux étaient favorisés par la mode qui s'introduisit parmi les hommes de qualité, les ambassadeurs, de s'ériger en Mécènes et d'emmener avec eux ou d'envoyer au delà des Alpes un peintre, un sculpteur ou un architecte. La fondation par Colbert de l'académie de France à Rome n'a fait que régulariser et restreindre une émigration, qui auparavant se produisait par masses.

Que trouvaient dans la Péninsule ces émigrants?

Ils y trouvaient d'abord l'Italie elle-même, c'est-à-dire son climat, son ciel et son soleil, les belles lignes de ses horizons. Leurs yeux se prenaient du premier coup par là. Ils en recevaient la sensation d'une nature nouvelle, plus éclatante à coup sûr, plus en accord avec les premiers éléments d'éducation antique qu'ils avaient reçus. Si les profanes mêmes n'échappent pas à ces séductions, combien

devaient-elles agir plus fortement sur des artistes! Cette vision se substituait en eux aux impressions du pays natal, c'était à travers elle qu'ils allaient désormais sentir le pittoresque et concevoir le paysage. Ils n'étaient pas moins frappés de la nature arrangée que de la nature laissée à elle-même. Les jardins italiens étaient quelque chose de rare et de délicieux en ce genre. Les belles masses de verdure savamment disposées, les eaux jaillissantes, les fontaines encadrées dans des motifs ingénieux ou élégants d'architecture et de sculpture, les statues, les rocailles, tout constituait un mélange d'autant plus ravissant que l'art y semblait plus libre. Ajoutons les beaux palais italiens avec leurs amples proportions, la richesse savante de leur ornementation et surtout les merveilles de leur décoration intérieure; les églises qui étaient autant de musées. Enfin la vie italienne elle-même et surtout les femmes. Elles avaient une réputation européenne de beauté et de luxe. Et il ne s'agissait pas seulement de la beauté plastique; celle-là, à la rigueur, les peintres l'eussent rencontrée chez les modèles italiens qui venaient en France. C'était surtout la beauté riche et parée : pureté des formes ou charme du visage, splendides robes de brocart et d'or, bijoux, coiffures savamment disposées, tout l'attirail et tout le jeu d'une coquetterie raffinée. Voilà l'ensemble un peu chatoyant, mais éclatant, qui se présentait à nos artistes, qui résumait pour eux un idéal nouveau, et qui les préparait à comprendre

l'art italien et à le concevoir comme la plus haute expression du Beau.

Mais à côté de cela il y avait l'art lui-même. Nos Français le rencontraient dans trois grandes manifestations : l'antiquité, la Renaissance, et l'école contemporaine.

L'antiquité s'imposait à eux par le poids de sa renommée, avant même de s'emparer d'eux par ses mérites supérieurs. Comment auraient-ils pu se soustraire à l'influence d'un génie universellement proclamé comme ayant atteint la perfection? Très vite aussi s'y joignait l'admiration sincère. Seulement, dans l'antiquité, ils ne cherchaient pas la pensée proprement dite, la littérature, la science, la civilisation intellectuelle; presque tous en effet étaient fort peu cultivés, quelques-uns étaient pleinement ignorants. Ils en restaient à la partie visible, tangible. Peintres, sculpteurs ou architectes, ils étaient saisis d'abord par le grandiose des monuments et par la poésie des ruines. Le Colisée, les arcs de triomphe plus ou moins mutilés, les temples à demi détruits, les colonnes gisantes leur causaient une impression profonde. Ils y sentaient instinctivement la puissance colossale de Rome. Ce qu'il y a d'exagération de magnificence dans l'art impérial n'était pas pour leur déplaire, préparés qu'ils étaient par la somptuosité de l'Italie moderne. La statuaire représentait pour eux l'absolu de la beauté abstraite, à côté des beautés concrètes qui les avaient séduits; elle ramenait pour ainsi dire aux principes

purs leur œil qui s'était d'abord attaché aux réalités vivantes. Si ces impressions étaient communes aux architectes, aux sculpteurs et aux peintres, les premiers dans leurs études serraient de plus près l'art monumental, ils en dégageaient, à l'aide de Vitruve, les théories; ils l'analysaient et le raisonnaient; ils cherchaient les modèles directs qu'il contenait pour eux. Les sculpteurs de leur côté copiaient avec ardeur les œuvres de la statuaire; ils s'habituaient ainsi à voir à travers elle l'interprétation du corps humain [1] et préparaient ce parallélisme de notre enseignement, alternant entre le *modèle* vivant et le *modèle* antique, suivant les expressions consacrées. Les peintres faisaient de même et Le Brun, pendant son séjour à Rome, de 1642 à 1646, dessina tout ce qui lui tomba sous les yeux : les filles de Niobé, des Cérès, des Bacchantes, des impératrices, puis des armes romaines, des objets du culte, etc.

Ceux mêmes qui n'allaient pas en Italie n'échappaient pas à l'antiquité : elle passait chez nous par ses œuvres. C'est une chose incalculable que le nombre d'objets d'art transportés en France au XVIIe siècle. De temps en temps, le gouvernement de Rome s'inquiétait de cette espèce d'émigration et essayait de l'arrêter, mais toujours sans succès. Tout le monde voulait avoir des « antiques ». Gaston d'Orléans faisait venir, en 1630, 80 statues,

1. Voir sur ce point les idées et la doctrine de Sébastien Bourdon (ci-dessous, troisième partie, chap. III).

bustes ou têtes; Richelieu garnissait d'antiques ses palais et spécialement le château de Richelieu, dont la collection a singulièrement contribué à étendre le fonds de notre Musée : en une seule année (1633), il reçut 60 statues et 60 bustes. Poussin passa une bonne partie de son temps à en envoyer à ses amis et protecteurs de France.

La Renaissance proprement dite n'exerçait pas une moindre attraction et le temps était proche où ses représentants les plus illustres allaient être comptés parmi les *anciens*, à l'égal des Grecs et des Romains. On laissait de côté le xve siècle, considéré alors comme un temps de barbarie. A peine commençait-on à Léonard de Vinci, représenté par trop peu d'œuvres pour exercer une véritable action; on allait à Michel-Ange, trop fort cependant, trop original, trop personnel; on se portait surtout vers Raphaël, plus encore peut-être vers quelques-uns de ses élèves, Jules Romain par exemple, et vers le Corrège, vers tous les peintres de l'école vénitienne, depuis le Titien jusqu'au Tintoret. Voilà où se puisaient les principes, les doctrines.

Cependant ces maîtres eux-mêmes, si respectés qu'ils fussent, étaient déjà trop loin dans le temps pour qu'on ne sentit pas d'instinct des différences entre eux et l'esprit du siècle. Au contraire, nos jeunes artistes se trouvaient en contact plus immédiat avec les Bolonais et leurs contemporains. Quand ils arrivaient en Italie, c'était leurs noms qu'ils entendaient retentir, au milieu de quelques déni-

grements, mais presque toujours d'admirations passionnées. Là était la mode, l'actualité, la vie. Si ces maîtres avaient élevé la prétention de se poser en adversaires de l'antiquité ou de la Renaissance, les Français auraient pu se trouver tentés de réagir et de ressaisir l'idéal des temps passés pour l'opposer au présent. Mais il n'en était rien, tout au contraire. Les Carrache et leurs émules, on l'a vu, avaient précisément la prétention de se rattacher aux doctrines les plus pures, ils se donnaient comme des continuateurs et, au premier abord, ils pouvaient être considérés comme tels. Par le nombre des œuvres, la valeur qu'on leur attribuait, l'élévation des théories, la gloire dont ils jouissaient, les artistes de l'école italienne au commencement du siècle étaient donc appelés à s'imposer à la nôtre. Et tout montre qu'ils s'imposèrent.

Ainsi, à ne considérer que l'enseignement artistique proprement dit, notre art de la première moitié du XVIIe siècle procède de quelques débris de notre art français du XVIe, d'une part d'influence flamande et, avant tout, de l'antiquité et de l'Italie. Tout cela cependant ne suffirait à expliquer ni Poussin, ni Le Sueur, ni même Vouet, Mansart ou Le Mercier. Il faut, pour y arriver, donner une place à la France elle-même.

CHAPITRE V

LES INFLUENCES HISTORIQUES NATIONALES

Il est en général assez difficile de discerner par quelles voies et jusqu'à quel degré les mœurs, les idées et les sentiments exercent une action sur la littérature ou les arts. On se trouve en effet en présence d'éléments si complexes qu'il paraît impossible de les saisir tous et surtout d'en apprécier avec sûreté la valeur relative. On risque ainsi de substituer une opinion conçue *a priori* à la constatation des faits. Cependant, s'il est une époque où ce travail d'analyse ait quelque chance d'être conduit avec méthode et de donner des résultats à peu près satisfaisants, c'est bien la première moitié du XVIIe siècle.

On a affaire à un temps où tout est organisé, et on y rencontre en outre des moyens assez étendus d'information. Les jurisconsultes, gens chez qui le sens exact de la terminologie juridique s'allie à

une grande intelligence pratique, permettent de reconstituer en fait comme en droit les différentes classes de la population [1]. On arrive ainsi à définir assez bien ce terme ordinairement vague : la société; il suffit de procéder d'abord par élimination. Laboureurs, possesseurs de petits offices, artisans faisant œuvre de leurs doigts, menus marchands, voilà des catégories à écarter, quand il s'agit de chercher d'où peut venir l'opinion. On exclut ainsi l'immense majorité de la nation.

Au-dessus se présentent deux groupes assez restreints en nombre et définis dans leur composition : la haute société et la classe commerçante ou industrielle. La première est avant tout aristocratique; elle a ses deux éléments principaux dans la noblesse et le clergé, ordres dont les limites se marquent par des privilèges positifs. Cependant la noblesse de race se prolonge vers la bourgeoisie par la noblesse de robe ou de charge, et la bourgeoisie elle-même forme un corps constitué. Ne devient pas bourgeois quiconque en prend le titre ou veut se glisser dans le monde. Il y a certaines conditions à remplir, mais aussi le droit de bourgeoisie confère des prérogatives précises : à Paris, l'exemption de la taille, des corvées, la qualification de noble homme, les armoiries. Loyseau parle encore d'une autre catégorie d'hommes dont il fait un ordre véritable : les lettrés, gradués des Uni-

1. Voir particulièrement Loyseau, *Traité des ordres*, 1636, in-f°.

versités, docteurs en Sorbonne ou autres. Voilà ce qu'on peut appeler la société, à Paris surtout, c'est-à-dire au point qui va devenir de plus en plus le centre du mouvement intellectuel. Il existe en somme entre les différentes parties de ce monde trois espèces de lien : la naissance ou la position sociale, la fortune, l'instruction. Celle-ci même prend une importance considérable. Le collège rapprochait au début de la vie des roturiers, des gentilshommes, même des princes. Les thèses en Sorbonne eurent parfois pour auteurs et pour spectateurs des Condé, des Richelieu, des Retz. C'est donc un fait à signaler que cette communauté de culture puisée aux mêmes sources : la connaissance du latin, c'est-à-dire de l'antiquité classique.

Ce monde se détermine d'autant mieux que, déjà délimité juridiquement, il a tendance à se grouper, à constituer des espèces de cercles, plus ou moins fermés. L'histoire de l'hôtel de Rambouillet est trop connue pour qu'on ait besoin d'y insister. Il sera permis cependant de faire observer qu'on retrouve parmi ses hôtes, ses habitués, ses relations, cette variété de composition dont nous parlions pour la société tout entière : à côté du marquis et de la marquise de Rambouillet, du marquis de Pisani, du duc de Montausier, la bonne bourgeoisie parisienne de quelques-uns des Arnauld; puis des abbés devenus évêques comme Godeau, des lettrés comme Conrart, Chapelain, Voiture; dans un horizon un peu moins immédiat, Mme Cornuel,

Mlle Legendre, etc. On a la même impression de variété et en même temps de rapprochement social ou mondain, en parcourant les *Historiettes* de Tallemant des Réaux et en y relevant la liste des gens dont il parle.

La classe commerçante et industrielle se distingue aussi facilement de l'aristocratie que des masses inférieures. Elle a, elle aussi, sa constitution et plus encore ses cadres : les corporations. Il s'agit ici de ces marchands aisés : les merciers, les drapiers, les orfèvres, etc., qui composaient le haut négoce. Par eux-mêmes, ils comptaient peut-être pour peu de chose ; mais ce que l'individu n'était pas, la corporation l'était. On sait qu'elle unissait ses membres par des liens matériels, moraux, religieux, très étroits. Évidemment il se formait entre les corporations une sorte de communauté d'esprit et de sentiments. Enfin leurs membres se trouvaient en rapports de famille, d'affaires ou de voisinage avec les bourgeois de modeste fortune, pendant que les bourgeois plus aisés tendaient à se rapprocher de la haute société. Nous verrons comment et jusqu'à quel point l'art entra quelquefois en contact avec ce monde parisien plus humble, et s'il y prit quelques-unes de ses inspirations.

A dessein, nous n'avons encore parlé ni du gouvernement ni de la cour; on doit pourtant leur donner une place, mais à part. Nous serions mal venu à exposer ici les transformations qui s'accomplirent au XVIIe siècle dans l'organisation gouverne-

mentale. Elles visèrent, on le sait, à développer partout le système administratif et à étendre son action. Pour ne prendre qu'un exemple dans les faits qui nous intéressent en ce moment, la surintendance des beaux-arts, dont on trouve déjà le nom sous François Ier, exerça de plus en plus sur l'art un pouvoir de direction. Pourtant les hommes dominent encore les institutions, et l'on ne peut voir dans le surintendant qu'un instrument, quand le premier ministère se trouvait aux mains d'un personnage tel que Richelieu, qui porta son incroyable activité vers la littérature et les arts comme vers la politique. En réalité il agissait là, moins comme chef du gouvernement qu'en vertu de son goût personnel pour toutes les choses de l'esprit, et il ne faut le prendre que comme l'un des représentants les plus éclatants de la société du temps. C'est encore elle qui paraît en lui.

Il y a plus à dire de la cour. Bien qu'elle attire à elle quelques-uns des éléments que nous avons étudiés, elle ne les prend pas tous. En revanche beaucoup de nobles qui vivent en dehors du monde parisien la fréquentent ou même en forment le fond : gentilshommes de province qui viennent y chercher la fortune ou le plaisir, étrangers de marque, envoyés des souverains. Si Louis XIII compte peu dans ce milieu, où il apporte des dispositions d'âme en désaccord avec celles de son entourage, Marie de Médicis, Anne d'Autriche, à certains moments Gaston d'Orléans et ceux qui se

groupaient autour d'eux y donnaient le ton et y faisaient la mode. Malgré tout, la cour ne pouvait être ce qu'elle devint sous Louis XIV. Elle n'avait pas encore son organisation définitive, elle manquait d'homogénéité dans sa composition, elle ne recevait pas une impulsion unique, enfin elle avait son centre à Paris et, par suite, participait toujours, quoi qu'elle en eût, de la vie de la grande cité. Elle ne résume donc pas, comme plus tard, toute la pensée du temps, loin de là : pourtant elle en exprime une partie.

Un pareil état social devait avoir des conséquences dans l'ordre des choses littéraires et artistiques. Sans nier l'influence d'un homme de génie, ou seulement de talent et de conviction, quand il s'agit de créer des courants d'idées, de formuler des théories, on reconnaîtra que, dans la première moitié du siècle, l'individu s'effaçait davantage devant le groupe. Société, corporations, cour, voilà en quelque sorte les vraies unités de force et d'action. Il devait ainsi se former une pensée composée de moyennes, régularisée, disciplinée, et qui avait en même temps plus de facilité à s'imposer. L'opinion possédait d'autant plus de puissance que l'artiste, au lieu de goûts livrés au hasard des tendances intellectuelles de chacun, avait à satisfaire des goûts communs. Tout cela n'empêchait pas qu'il y eût des artistes originaux, mais dirigeait leur originalité dans un certain sens. Cela n'empêchait pas non plus qu'il y eût un public, mais faisait que ce

public représentait à son tour l'ensemble des groupes et non pas une foule inconsistante.

Il s'agit maintenant de chercher quelles furent les tendances intellectuelles et morales de la nation française et, sans en méconnaître la complexité, d'examiner s'il y en eut qui dominèrent.

La petite bourgeoisie et les corporations industrielles ne doivent pas être absolument négligées. Les hommes qui les composaient n'avaient reçu une culture ni étendue, ni profonde, ils se trouvaient en dehors du courant classique. Leur intelligence prenait par là moins de portée, mais gardait plus d'intimité, plus d'attachement à certaines traditions, plus de marques du tempérament national. En religion particulièrement, leur foi se composait de croyances plus humbles, ils n'y mêlaient ni les hautes conceptions philosophiques, ni les imaginations un peu profanes de la Renaissance. Ils ne firent point passer directement dans la peinture, la sculpture ou l'architecture, ces idées ou ces sentiments, précisément parce qu'ils ne les concevaient point en formules arrêtées ou théoriques. Ainsi les corporations, telles que celle des orfèvres, qui avaient l'usage d'offrir chaque année à une église un tableau, s'adressèrent aussi bien aux Bourdon et aux Le Brun, qu'aux Le Sueur. Mais, malgré tout, leur esprit a bien subsisté chez certains artistes et il se transmettait, moins par des commandes proprement dites que par le contact incessant, par une sorte de diffusion de sentiments. Nous verrons des

hommes comme Le Sueur, comme les Le Nain, comme quelques autres plus obscurs, demeurer dans ce milieu bourgeois, où ils respiraient vraiment une atmosphère morale particulière.

La cour n'offrait pas encore le modèle de distinction, de politesse délicate et aussi de régularité matérielle qu'elle devait présenter sous Louis XIV. Le raffinement italien, le sérieux espagnol, la vivacité française s'y mêlaient sans s'y fondre. Les mœurs y tenaient souvent de la débauche plus que de la galanterie; on sentait je ne sais quels restes de brutalité sous l'effort de courtoisie. La gravité du roi et de son ministre ne parvenait pas à s'imposer à leur entourage et, en tout cas, sous Anne d'Autriche et Mazarin, il resta peu de cette influence. Des mémoires tels que ceux de Nicolas Goulas montrent quel esprit de futilité, de sensualité, même d'immoralité, animait les jeunes hommes qui se pressaient autour de Gaston d'Orléans. A lire Retz, La Rochefoucauld, on ressent la même impression. Les femmes n'échappaient point à la contagion; traitées sans scrupules, souvent trahies malgré les promesses ou les serments, elles s'abandonnaient à leur tour à leurs passions ou à leurs caprices. Les goûts manquaient donc de sérieux; le fastueux, le brillant plaisaient avant tout. Pourtant, à tout cela il se mêlait, résultant d'une certaine éducation, du sentiment inné de ce qu'on devait à sa race et à son honneur, du contact avec quelques hommes de valeur et quelques femmes vertueuses, un certain

vernis d'élégance ou de convenance extérieure, qui recouvrait les passions ou les vices. La cour était ainsi apte à aimer les arts, surtout comme un ornement du luxe; elle pouvait même apprécier en eux l'ordonnance, la noblesse, la dignité, mais elle devait y goûter surtout la facilité, l'éclat, la pompe, pourvu qu'elle ne fût pas trop solennelle. Au contraire, elle ne se plairait que par une sorte de contention d'esprit à la gravité, à l'austérité, à l'expression des sentiments naïfs ou à la représentation de la vie dans son intimité ou son humilité. Le classique ne pouvait guère être accepté par elle que sous ses formes inférieures, mythologique ou allégorique. Elle était prête à recevoir surtout un art décoratif, s'il se présentait avec le prestige de théories consacrées par la renommée. On voit que toutes les affinités amenaient ainsi les courtisans vers les artistes italiens contemporains ou leurs imitateurs français.

Il reste à connaître ce que pensait la société en dehors de la cour. Ne croyons pas, malgré Cousin, qu'elle ait été parfaite. Le tableau qu'il en a tracé est apologétique à l'excès, et il faut réagir par la lecture de Tallemant des Réaux, même de Bussy-Rabutin, un peu postérieur. En réalité (et comment s'en étonnerait-on ?), elle fut très complexe ; elle eut, elle aussi, ses désœuvrés, ses débauchés. Ce n'est pas seulement à la cour qu'on trouve des Mme de Chevreuse et des Mme de Montbazon. Ce temps paraît emporté avec autant de force vers toutes les passions, les moins élevées aussi bien que les plus

nobles. En outre cette société, si elle commence à se raffiner, n'a rien encore de guindé; elle laisse à la fantaisie, à l'imagination, une certaine part, elle ne hait pas la gaîté même un peu vive, ni le rire même un peu gros. Si cette note ne se retrouve pas dans la peinture, une pareille disposition d'esprit prépare peut-être certaines œuvres de la gravure ou bien sauve de l'emphase les productions du grand art.

Ajoutons immédiatement qu'une bonne partie — la plus nombreuse — de la société a eu plus de pureté dans ses mœurs, plus de régularité dans sa vie. Sans échapper aux faiblesses humaines, elle ne leur a laissé qu'une petite place dans son existence. Elle apparaît digne et fière, noble avec une pointe de gravité, préoccupée de ses devoirs privés ou publics, donnant en somme des exemples de probité, de moralité, quelquefois même de vertu. La famille du marquis de Rambouillet presque entière, celle des Gondi — avant le trop célèbre cardinal de Retz, — celle des Arnauld — même en dehors de Port-Royal — et tant d'autres réalisent des types accomplis d'honnêtes gens, donnant au monde ce qui lui est dû, tempérant de bonne grâce et d'agrément la sévérité des principes, conciliant le goût des choses de l'esprit avec le souci des devoirs de la conscience. On rencontre là peut-être un moment unique dans l'histoire de l'âme et de l'intelligence françaises.

Ce qui marque d'ailleurs ce temps et ce qu'il faut

faire observer quand on étudie son œuvre intellectuelle, c'est que les idées et les sentiments y sont toujours supérieurs à la conduite. Tous les hommes y pensaient mieux qu'ils n'agissaient ou, pour parler plus exactement, ils pensaient bien, même quand ils agissaient mal. En premier lieu, ils se trouvèrent mêlés comme acteurs ou spectateurs à des événements graves. Les faits qui se déroulaient devant eux les faisaient échapper à chaque instant à la vulgarité de la vie. Tous ne furent pas des héros, mais tous entendirent parler d'actions héroïques, et il en passa quelque chose dans leur cœur. Ils prirent par là la faculté des conceptions fortes, l'aptitude à recevoir l'impression du grand. En dehors de ces mouvements impétueux — suivant l'expression de Corneille — qui agitaient leur âme par instants, ils apportaient dans le gouvernement journalier de l'existence des idées en somme élevées. Non seulement ils tenaient aux convenances, à la distinction, mais ils possédaient l'instinct de la règle.

Mais voici qui domine toutes les influences et les tendances, qui, mauvaises les tempère, bonnes les complète, qui presque les concilie : l'idée religieuse. C'est éminemment la directrice de la société dans cette première moitié du siècle.

On sait quels dangers la Réforme avait fait courir au catholicisme et que les papes entreprirent de les combattre en donnant à l'orthodoxie une force nouvelle. L'œuvre du concile de Trente passa, sauf des réserves, dans la plupart des États demeurés fidèles

à la papauté, seulement elle y passa en prenant, suivant les lieux, des caractères ou des physionomies différentes.

En France, après l'ébranlement terrible des guerres de religion et les secousses qu'avaient subies les âmes, on éprouvait dans la grande masse de la nation un singulier besoin de repos; on aspirait à la stabilité dans un dogme simple. On ne demandait plus à la religion d'être militante, mais simplement agissante. L'influence vint tout d'abord et surtout de trois hommes : saint François de Sales, le cardinal de Bérulle, saint Vincent de Paul.

Le premier (1567-1622) s'adressa surtout au cœur, et il fallait, pour ainsi dire, commencer par là dans ce temps de haine. Il prêcha une religion toute d'amour, de mysticisme attendri, de béatitude. Il répandit dans les âmes une paix ineffable. Le cardinal de Bérulle (1575-1629) appartient encore plus directement à la France du XVII[e] siècle; sans négliger le sentiment, il se préoccupa surtout de rendre à la religion l'influence qu'elle courait risque de perdre sur les intelligences. Il voulut qu'elle se refît savante, au besoin philosophique, qu'elle se retrouvât en état de conduire les esprits. De là, en 1611-1613, la fondation de l'Oratoire, destiné à former des prêtres pour la prédication. Sa piété profonde, à la fois ardente et positive, le mélange parfois singulier qu'il offre de visées politiques et de croyances désintéressées, d'ultramontanisme et de patriotisme, ses efforts pour subordonner les intérêts laïques aux

intérêts religieux, l'appel constant et simultané à la raison et à la foi, tout fait de lui le représentant le plus éclatant du christianisme de son temps. Saint Vincent de Paul (1576-1660) n'a pas cette ampleur; il y gagne peut-être d'échapper à ces contradictions. Sa foi est plus simple que celle de Bérulle, moins alanguie que celle de François de Sales, et surtout il la dirige presque exclusivement vers l'action, plus encore vers la charité (Sœurs de la Charité; Hospice des Enfants-Trouvés; Hôpital des Vieillards, devenu la Salpêtrière en 1656). Il y a là, avec des formes nouvelles et appropriées au temps, la reprise de l'œuvre de l'Église au moyen âge, et une sorte de sentiment populaire, qui manquait à Bérulle et même à François de Sales.

Ces trois hommes, on le voit, représentent admirablement leur époque : ils lui prennent et ils lui donnent quelque chose. S'il est vrai qu'elle a su mieux que d'autres réunir les trois facultés de sentir, de penser et d'agir, on voit bien, dans ces aptitudes, la part qui revient à chacun de ces apôtres de la religion. On aurait à citer à côté d'eux bien d'autres prêtres plus obscurs ou des laïques (l'abbé Bourdoise, M. Ollier), qui collaborèrent à leur tâche ou la complétèrent. Ainsi se préparait un clergé véritablement remarquable par la pureté de sa vie et la valeur de son intelligence, avant d'être illustré par quelques génies supérieurs.

Mais ce qui le distingue surtout d'autres clergés et ce qui fait que son histoire nous appartient, c'est

l'union étroite de la société avec lui. Auprès de tous ces prêtres se trouvent des membres du monde laïque, coopérateurs dévoués et ardents, grâce auxquels leur action se ramifiait très avant dans toutes les branches de la nation. Saint François de Sales avait entretenu avec Mme de Chantal une correspondance suivie et active, et cette femme vertueuse et passionnée fut comme une intermédiaire entre le saint évêque et ses contemporains. Bérulle vécut en rapports constants avec l'aristocratie ou la haute bourgeoisie : il exerçait une véritable direction des consciences. Tous s'adressaient à lui pour trouver le soulagement à leurs souffrances morales, la force nécessaire pour revenir au bien; en revanche, il s'adressait à tous pour faire pénétrer partout ses doctrines, répandre son esprit, défendre ses idées. Il se faisait une transition insensible et qui s'étendait fort loin, du monde ecclésiastique au monde séculier, et avant Port-Royal ou en dehors de lui, on trouverait plus d'une âme ecclésiastique sous l'habit laïque.

D'ailleurs il y avait, pour ainsi dire, contact incessant entre les deux états ou passage fréquent de l'un à l'autre. « Il faut songer à faire la retraite », écrivait mélancoliquement Racan. Mais la retraite à laquelle on songeait, c'était la retraite religieuse. Ou bien, l'âge venu, on se retirait dans un couvent pour y vivre dans toutes les pratiques de la piété, ou bien, au cours même des entraînements de la jeunesse et des affaires, on y venait passer quelques

jours pour s'y reprendre soi-même, « y soigner son âme », y accomplir sans diversion les devoirs religieux. Signe du temps, même les romanciers se convertissent et, convertis, deviennent les plus rigides des pénitents; Gomberville entre à Port-Royal en 1645; la même année, Desmaretz de Saint-Sorlin se donne tout entier à la dévotion.

Quant à saint Vincent de Paul, il eut des coopérateurs d'autant plus nombreux que son rôle est plus simple et plus pratique. Les Gondi, même Retz, le soutinrent depuis le premier jour jusqu'au dernier, la reine Anne un moment l'appuya de son autorité, la marquise de Maignelais suivait ses inspirations, Mme Legras s'associa à ses bonnes œuvres. Les Sœurs de la Charité, on le sait, commencèrent par être des « confréries laïques ».

On peut ainsi dégager quelques traits du catholicisme français au commencement du XVIIe siècle. Il n'est pas imposé, mais accepté. La piété fut raisonnée, ce qui n'enleva rien à sa sincérité; elle fut grave, mais sans rigorisme, à la fois contemplative et active. Elle se maintint à l'écart de la religion théâtrale de l'Italie; elle n'alla pas jusqu'à Ignace de Loyola, ni jusqu'à sainte Thérèse. Ou plutôt elle prit quelque chose de ces diverses tendances, mais en les modérant à la mesure des siennes.

Port-Royal, il faut le remarquer, ne fit d'abord qu'appliquer ces sentiments, non sans les amener jusqu'à l'extrême de leur expression. Le premier Port-Royal, en effet, n'a rien de militant. Les soli-

taires n'y cherchent qu'un lieu où ils puissent vivre loin des tentations plutôt encore que loin du monde. Ce qui les distingue, c'est une morale plus scrupuleuse, plus méticuleuse parfois, un détachement plus complet des intérêts d'ici-bas, un esprit qui transige plus difficilement avec les faits, une foi un peu plus raide, toute prête à devenir plus âpre. Mais tout cela, en définitive, ne s'éloigne pas tant de Bérulle ou de Bourdoise. Le vrai caractère de Port-Royal résulte moins des croyances que de la mise en commun des croyances, de cette association qui en fait un véritable ordre laïque, et de ce *retirement* complet — pas définitif pourtant — de la société. Rien de plus significatif pour l'histoire du siècle.

Faut-il donner une place à part au protestantisme? Oui à coup sûr, si l'on songe au dogme, car aucun des catholiques, si ennemi qu'il ait été de l'ultramontanisme ou des jésuites, n'a transigé avec la Réforme. Mais quand il s'agit surtout d'étudier les dispositions intimes des âmes pour mieux connaître les aptitudes des intelligences, il n'y a pas un écart considérable d'une croyance à l'autre; pour mieux dire, jamais elles n'ont plus confiné sous ce rapport. Même souci de la morale, même gravité, plus rigide ici peut-être, ailleurs plus transigeante; même sens de la vie, même confiance dans la raison, mais dans la raison soumise à Dieu.

Ainsi, avec des nuances, ces diverses formes de l'esprit religieux pouvaient favoriser un art qui

allât de Poussin jusqu'à Le Sueur et Philippe de Champaigne, c'est-à-dire du spiritualisme à l'ascétisme.

Il en allait autrement des jésuites. Mais ici il faut tout de suite s'entendre. Les jésuites de France n'étaient pas tout à fait sous Louis XIII ce qu'ils devinrent plus tard, en grande partie par la faute de Louis XIV. Malgré leurs démêlés avec le gallicanisme, ils ne se mettaient ouvertement pas en lutte avec l'esprit du temps; ils aspiraient à le conduire par des voies douces, et puis surtout ils sentaient, dans l'habileté profonde de leur diplomatie, qu'il importait de cacher leur ambition en face d'un maître comme Richelieu. Contenus et favorisés par lui, ils avaient des convoitises moins âpres. Cela ne les empêchait pas, bien au contraire, d'agir sur une portion considérable et influente de la société. Ils lui offraient une religion polie, facile, avec une pointe de subtilité, un culte séduisant par son éclat, imposant par sa pompe; des pratiques dont la multiplicité enlaçait les habitudes, dont les résultats presque tangibles attiraient les fidèles ou les pécheurs. S'il entrait de la mode dans le succès qu'ils obtenaient, il y avait mieux aussi. On n'oubliera pas qu'ils eurent des Sirmond, des Petau, des Labbe, des Bolland, avant même d'avoir Bourdaloue. Leurs statuts leur recommandaient de se mettre en communication avec le siècle, ils n'y faillirent point, et ils visèrent surtout à s'emparer de l'instruction. Ici la lutte fut vive, ardente, et ils usèrent de toutes les

armes. S'ils réussirent presque à l'emporter, ils le durent autant à leur habileté professionnelle qu'à leurs manœuvres politiques et à leur pouvoir occulte. Ils firent de la culture intellectuelle ce qu'elle devait être pour une aristocratie mondaine : ils la rendirent facile comme la religion, brillante comme elle. Ils donnèrent à l'imagination superficielle tout ce qu'ils enlevaient au raisonnement, la seule aptitude de l'esprit humain qu'ils redoutassent; ils se montrèrent coulants en fait d'exigences mondaines, préoccupés surtout de sauver l'orthodoxie en matière de dogme.

Autant de conditions de succès, surtout à la cour, et ils y réussirent, mais, en somme, ils réussirent presque partout, excepté à Port-Royal. Ils devaient influer sur les arts de deux façons : en ayant des arts à eux, spécialement une architecture et des architectes, et en inspirant aux arts qui ne leur appartenaient pas un certain esprit. Reportons-leur en partie la conception décorative de la peinture religieuse, la physionomie que présentent nos églises, un je ne sais quoi de maniérisme, mais sans oublier que les tendances du monde de cour y sont pour beaucoup. Admettons aussi (et tout ce que nous venons de dire d'eux y conduit) qu'ils pouvaient admettre un art comme celui de Poussin, qui peignit en effet pour eux le *Miracle de saint François Xavier*, mais ils s'arrêtent bien en deçà d'un Le Sueur ou d'un Philippe de Champaigne.

Ces mœurs et ces idées du temps par quelle voie

passèrent-elles dans l'art? Ce n'est pas par la littérature, au moins directement. Qu'on examine les sujets traités par les artistes, de 1610 à 1660, on n'en trouvera pas un, je crois, qui vienne des œuvres littéraires, des plus grandes comme des plus médiocres. Les tragédies de Corneille ou de Rotrou ne fournissent pas de tableaux à Poussin, à Vouet, à Le Sueur, de motifs de sculpture à Sarrazin. Il en est de même des romans, depuis l'*Astrée* jusqu'à la *Clélie*, de la comédie, et cela qu'il s'agisse de l'art classique ou de l'art réaliste. Le premier en effet s'adresse avant tout à l'antiquité païenne ou chrétienne, sans intermédiaire; je veux dire qu'il y choisit par lui-même et librement. S'il avait pris les Horaces ou Cinna, il eût évité en quelque sorte de s'adresser à Corneille, mais fût retourné tout droit à Tite-Live ou à Suétone. Même observation pour le christianisme. Les peintres ont représenté des martyres, ils n'ont pas eu l'idée de prendre celui de Polyeucte, illustré cependant par un chef-d'œuvre dramatique.

Mais un tableau se composait dans les mêmes conditions qu'une tragédie. Rappelons-nous la genèse d'une pièce, comme celle des Horaces; Corneille a trouvé le fait initial, l'idée première dans Tite-Live. Son œuvre a consisté à en analyser les éléments pour en faire sortir des personnages et une intrigue, à en dégager les caractères, à y retrouver ou à y mettre des sentiments. C'est absolument ce que fait Poussin et ce que font, au génie

de Corneille près, tous ceux qui traitent des scènes de l'antiquité.

Dans la littérature moderne les peintres n'ont guère pris que l'Arioste et le Tasse pour inspirateurs. Il se passait en effet pour la littérature la même chose que pour l'art, et ces deux poètes étaient mis au rang des *anciens* au même degré que Raphaël, Michel-Ange, et quelques-uns des peintres illustres de la Renaissance. En dehors de cela, l'actualité était pour ainsi dire proscrite.

Et pourtant il s'en faut de beaucoup que la littérature ait été sans influence sur l'art ou plutôt qu'on puisse nier entre l'une et l'autre des ressemblances d'esprit et de sentiment. Seulement, elles s'expliquent en grande partie par l'influence supérieure des idées du temps. Par là se justifient des rapprochements comme celui qu'on a fait si souvent entre Corneille, Descartes, Poussin. Mais on devrait surtout s'adresser aux œuvres littéraires d'un ordre moins élevé, et par là plus courantes, pour saisir la diffusion des idées et des sentiments. Les sermons, par exemple, ont pu avoir sous ce rapport une grade action; fleuris, dans l'école des jésuites, plus graves chez les jansénistes, ils tournaient évidemment l'âme des peintres et des sculpteurs vers une certaine conception religieuse, dont leurs œuvres ensuite portaient plus ou moins la marque. Peut-être même l'artiste, sans le savoir, y prenait-il parfois la pensée première d'un sujet qui, par un travail d'esprit difficile à ressaisir, se représentait plus

tard à son esprit; l'histoire du tableau du *Crucifix aux Anges* [1] fournirait à la fois un exemple et un argument.

Quant à la littérature d'imagination, c'est dans ce qui constitue sa manière d'être, son style, qu'on cherchera les rapprochements avec l'art. Elle avait une certaine façon de se figurer l'âme humaine et de la peindre; elle y exprimait tantôt la grandeur, l'énergie, tantôt un héroïsme plus romanesque, quelquefois doucereux et fade. Elle voyait les choses à travers certaines habitudes d'esprit, elle les décrivait en vertu de certains principes et d'une pédagogie particulière. Elle mettait partout la noblesse, la dignité conventionnelle, sinon l'afféterie et la préciosité. Les artistes ne pouvaient guère se soustraire à ces influences, d'autant qu'elles venaient des écrivains en faveur auprès des gens du bon ton. Donc les Voiture, les Balzac, les Desmarets de Saint-Sorlin, les Godeau et tant d'autres de la même école ou plutôt du même monde, voilà peut-être les écrivains qui ont le plus agi sur le style artistique, au moins en ce qui concerne les tendances moyennes. Mais ce qu'ils donnaient aux artistes, ils l'avaient reçu en grande partie de la société elle-même.

Ainsi, de quelque côté que nous tournions nos regards, nous observons certains traits communs dans tout ce qui constitue l'histoire de cette époque.

1. Voir ci-dessous, troisième partie, chap. III.

Grande place faite à la pensée et à la raison; faculté de concevoir et tendance à tourner les conceptions en théories; pondération cherchée dans les faits comme dans les idées; sentiment de la règle se conciliant avec une certaine souplesse d'esprit; aspirations vers l'idéal mêlées à un sens exact des choses positives; croyance religieuse sincère, voilà pour les intelligences et les âmes.

Tendance à la centralisation, mais plus encore au groupement volontaire; unité laissant quelque chose à la liberté et à la variété des tempéraments et des aptitudes, voilà pour l'organisation.

Sentiment de la dignité, mais sans rien de guindé ou de factice; personnalités très fortes; faculté d'agir aussi grande que celle de concevoir et de sentir; voilà pour les individus.

Éducation commune presque identique et fondée sur le classicisme, goût prononcé pour les choses de l'esprit, voilà pour les directions générales.

Qu'on examine la politique extérieure de la France si puissante et si raisonnée dans sa conception première, si mesurée dans son but, si décidée dans son exécution, si héroïque dans ses actes; qu'on prenne un Richelieu, aussi bien qu'un Descartes, un Poussin, et l'on verra se manifester dans leur plus haute expression certaines de ces qualités. On les retrouverait, moins marquées ou moins complètes, dans des personnages de second ordre, dans les collaborateurs de Richelieu, dans un écrivain comme Malherbe, un architecte comme Le Mercier.

On peut se rendre compte maintenant de ce que la société demandera avant tout à l'art. Elle ne tiendra à retrouver en lui ni l'imitation exacte de la nature, ni la pure fantaisie, ni la délicatesse, encore moins la mignardise. Aussi bien que le joli, elle proscrira, ou il s'en faut de bien peu, le laid, le trivial, le grivois, le sensuel; elle fera dominer dans l'art la raison sur l'imagination; elle voudra qu'il traduise l'idée de grandeur ou de noblesse qu'elle conçoit, telle qu'elle la conçoit, sans solennité théâtrale; elle cherchera en lui l'homme considéré surtout comme un être moral; elle aimera à y retrouver ses croyances religieuses, ou bien dans leur grandeur philosophique, ou bien dans leur intimité, ou bien encore dans l'éclat de leur manifestation extérieure. Enfin elle exigera partout la logique et la clarté, c'est-à-dire le souci de la composition, l'ordonnance, la clarté, l'équilibre.

Tout cela s'accorde en partie avec les doctrines d'école, car elles ne se fondent ni sur l'imitation pure et simple du réel, ni sur l'individualisme; elles cherchent à s'appuyer sur des principes. L'antiquité, Raphaël, même les Carrache se prêtent en somme à fournir les formes dans lesquelles se moulera l'art de la première moitié du siècle. Il n'y a donc pas antinomie entre l'école et le milieu. Ne disons pas non plus qu'il y a toujours accord absolu; ce serait méconnaître les conditions mêmes de l'art. Il ne traduira pas toujours exactement la pensée religieuse. Mais ce ne sera pas l'intention religieuse qui

manquera chez lui, ce sera l'adaptation adéquate de l'exécution à l'intention, et les contemporains les plus pieux finissaient par s'y tromper en face d'un tableau de Vouet ou de Le Brun, puisqu'ils étaient pris eux aussi par ces doctrines de l'antiquité, à travers lesquelles ils finissaient par traduire leur propre pensée.

Mais surtout, pour avoir le sentiment exact des choses, il faut les examiner dans leur ensemble. Ainsi, à ne prendre que la peinture, on serait tenté de se demander où l'on trouve à ce point cette sorte de suprématie de l'idée chrétienne que nous avons signalée. L'impression change immédiatement et se rectifie, dès qu'on rapproche de la peinture, la statuaire et l'architecture. Alors, quand on voit que Paris se couvrit et se renouvela en quarante ans d'églises et de couvents, comme en plein moyen âge; quand on observe le développement et les caractères de la sculpture funéraire, le nombre des tableaux de piété, on sent à n'en pas douter où allaient la plupart des préoccupations du temps. Ce fait matériel, pour être indépendant du jugement esthétique, n'en a pas moins sa portée historique et significative, même pour l'art.

Et d'ailleurs, si l'on trouve dans le siècle des tendances communes, elles ne furent pas absolument identiques, on l'a vu, et se prêtèrent à des manifestations variées. D'abord, elles admettaient l'art aussi bien païen que chrétien, et il fut l'un et l'autre avec autant de fécondité. En outre, à con-

dition qu'il ne se mît pas en opposition formelle avec la direction générale des esprits, elles lui laissaient une assez grande marge pour répondre à des goûts différents.

N'oublions pas que la société va de Richelieu à Mazarin, de Louis XIII à Anne d'Autriche, d'un Arnauld à un Retz et à un Gaston d'Orléans, d'un Turenne à un Condé, d'une Mme de Maignelais à une Mme de Chevreuse. Ne nous étonnons donc pas qu'il y ait eu Cyrano de Bergerac et Scarron à côté de Corneille et de Descartes; Vouet, Romanelli à côté de Poussin, et qu'on se soit plu aux uns comme aux autres.

Ainsi l'art se fera somptueux et décoratif pour la cour, pour les particuliers riches et amis du luxe, à condition de garder toujours, même dans sa fantaisie, la dignité, la noblesse, et de se conformer à la théorie classique. Il deviendra, pour les jésuites, brillant, presque chatoyant, superficiel dans son expression religieuse, pourvu qu'il conserve un certain sentiment de la grandeur des dogmes catholiques. Il pourra même aller jusqu'au réalisme, sous réserve de le mettre au service d'une pensée et d'un sentiment.

Ce qui lui permettra de correspondre ainsi aux diverses aspirations des diverses parties de la société, c'est que précisément l'initiative lui viendra d'elle, non du pouvoir : grande différence avec l'époque de Louis XIV. Sous Richelieu, sous Mazarin, il échappe à la tutelle officielle, administrative,

bureaucratique; enfin il n'existe pas encore une prétendue orthodoxie, un credo académique imposé. De là, avec l'unité dans les tendances générales, la variété, la flexibilité, la liberté, la vie en un mot. Sous Louis XIV, l'art devient une admirable machine; avant lui, c'est un organisme.

Ces différentes tendances se sont maintenues dans la société jusque vers 1660. Même avec la société de la Fronde, le sentiment religieux ne s'affaiblit pas. C'est le grand moment de saint Vincent de Paul comme du jansénisme, et c'est aussi celui du *Saint Bruno* de Le Sueur. On ne jugera pas non plus que les sentiments héroïques aient exercé moins d'action sur les âmes, à l'époque de Rocroy et de Lens. Cependant deux observations devront être faites et retenues, mais à l'état de nuance. En premier lieu, la diminution d'influence de la classe bourgeoise moyenne et, au contraire, le développement de l'aristocratie de cour. En second lieu, l'exagération dans cette aristocratie du sentiment romanesque, du raffinement dans l'élégance; moins de tenue et de force dans l'esprit, plus d'emportement dans les passions, dans l'amour du luxe, dans les convoitises; moins de discipline intellectuelle et morale, le goût des fantaisies, des aventures, des hasards; la curiosité des choses défendues poussée par quelques-uns jusqu'à l'incroyance.

Cela coïncide avec le gouvernement d'Anne d'Autriche et de Mazarin, c'est-à-dire avec la puissance exercée par des âmes d'une nature inférieure à celle

de Richelieu et de Louis XIII ; cela coïncide aussi avec une reprise de l'influence italienne, due à l'origine du premier ministre, à l'esprit, pour ainsi dire, plus méridional d'Anne d'Autriche et à la venue en France de nombreux ultramontains. Sans parler de la famille du cardinal et de ses créatures, on constatera, presque à la même date, l'appel fait au financier Particelli d'Emeri pour gérer le trésor et au peintre Romanelli pour décorer le Louvre.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART ET LA CONDITION DES ARTISTES

CHAPITRE I

CONDITION SOCIALE DES ARTISTES

« Il faut estre un grand artiste pour bien préparer le mercure [1]. » Ainsi s'exprime l'Académie dans la

1. *Artiste*, adj. de tout genre. Industrieux, qui travaille selon l'art. Il est aussi substantif et signifie celui qui travaille dans un art. Il se dit particulièrement de ceux qui font les opérations chimiques. (*Dict. de l'Acad. fr.*, éd. 1694.) — *Artiste*, adj. masc. et fém. Industrieux, etc. *Artiste* se dit aussi dans les Universitez de celui qui a étudié les arts libéraux (*Dict. de Furetière*, éd. 1690). L'édition de Furetière de 1727 reprend ces définitions dans les mêmes termes. Le *Dictionnaire de Trévoux* (éd. de 1752) les reproduit encore sans modifications. Il faut arriver à l'édition de 1759 du *Dictionnaire de Richelet* pour trouver : *Artiste*. Il vient de l'italien ou de l'espagnol, *artista*.... Artiste se dit aussi de ceux qui font profession de quelque art et qui s'y distinguent [Un grand artiste. La France a une grande supériorité sur les autres nations par le mérite et la célébrité de ses artistes.] Les notes entre crochets sont les nouveaux exemples ajoutés par l'éditeur de 1759. Quant à l'Académie, toujours en retard, elle n'introduisit la définition moderne que dans son édition de 1762.

première édition de son Dictionnaire, et Furetière, avant elle, avait dit à peu près la même chose. Nous voilà bien loin de nos habitudes d'aujourd'hui; au XVII[e] siècle, on disait un peintre, un sculpteur, un architecte; un artiste, jamais, lorsqu'il s'agissait de désigner ceux qui faisaient profession des beaux-arts. Cela tenait évidemment pour beaucoup à ce que le partage exact entre le métier et l'art ne se faisait guère, malgré les exemples venus d'Italie et la faveur accordée par François I[er] et ses successeurs à des hommes tels que Primatice, Cellini, Goujon.

On avait d'autant moins à le faire que les professions dites non libérales n'étaient pas aussi dépréciées que depuis. Groupées en corporations pour la plupart, elles prenaient par là plus de force et gardaient plus de prestige. Les membres de beaucoup de maîtrises « portaient qualité d'honneur, estanz qualifiez honorables hommes ou honnestes personnes et bourgeois des villes » [1].

En cherchant à établir ce qu'était la condition sociale de ceux que nous appelons les artistes, terme commode à employer, il faut d'abord mettre à part les architectes. Ce n'est pas que ce mot lui-même ait été employé de tout temps pour indiquer ceux qui pratiquent l'art de bâtir. Ce n'est pas non plus que le constructeur ait été séparé toujours de l'artisan. On sait le rôle joué au moyen âge par les

1. Loyseau, *Des ordres et simples dignités*, chap. VIII.

maitres maçons dans l'histoire de notre art national. Au XIVe siècle encore, le nom de maître maçon s'applique à des artistes du plus grand mérite et de la plus grande réputation : à Raimond du Temple, par exemple, le constructeur du nouveau Louvre de Charles V [1].

A la même époque cependant, le mot architecte commence à paraître. Christine de Pisan fut sans doute la première à l'employer, et elle distingue nettement l'art et le métier, distinction qui va se faire de plus en plus, sous l'influence des idées italiennes et de l'antiquité. Au XVIIe siècle, l'architecte est avant tout celui qui donne les plans et les dessins d'un édifice. Mais il se confond par quelques côtés avec l'entrepreneur [2].

Cependant il existait une corporation des maçons : on la voit indiquée dans le *Livre des Mestiers* d'Estienne Boileau [3]. A ce moment, elle est unie à celle des tailleurs de pierre, plâtriers, mortelliers, etc. Elle garda jusqu'au XVIIIe siècle ses statuts

1. « Présent maistre Raymon du Temple, nostre maistre maçon. » *Mandements et actes de Charles V*, 1880, in-4, Mand. 1119, Mand. 1286.

2. *Architecte.* Qui sçait l'art de bastir, celui qui donne les plans et les dessins d'un bastiment, qui en conduit l'ouvrage et qui commande aux maçons et aux autres ouvriers qui travaillent sous lui.... On appelle aussi *architectes* ceux qui construisent des vaisseaux.... *Architecte* se dit aussi d'un entrepreneur de bâtiments à forfait et qui doit les rendre parfaicts et la clef à la main. (FURETIÈRE, *Dictionnaire*, éd. de 1690.)

3. LESPINASSE ET BONNARDOT, *le Livre des Mestiers d'Estienne Boileau*, in-4, t. I, 1879 (COLLECTION DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE PARIS).

primitifs [1]. Il y avait à côté d'elle d'autres maîtrises des industries du bâtiment, celle des charpentiers, par exemple. Elles étaient organisées sur le modèle des maîtrises ordinaires et avaient à leur tête des maîtres maçons jurés, maîtres charpentiers jurés.

La royauté et peut-être aussi les municipalités exerçaient une surveillance particulière sur ces métiers, qui se trouvaient mêlés à des questions de voirie et par suite de police. Les « maistres des œuvres », qu'on voit fréquemment signalés, devaient être à la fois chargés de certaines constructions et du contrôle de celles qu'ils ne dirigeaient point. Il y en avait pour la maçonnerie et pour la charpenterie. Puis la royauté intervint et, dans un but surtout fiscal, institua des offices de jurés maçons et de jurés charpentiers dans chaque ville du royaume [2].

Au XVIe siècle déjà, la plupart des architectes n'avaient probablement rien de commun avec les corporations. Ceux qui ont été en réputation sous François I[er] et Henri II tranchèrent du personnage et quelques-uns même firent partie de l'aristocratie. Pierre Lescot descendait des sires de Lissy, était seigneur de Clagny, abbé commendataire de Clermont, conseiller du roi, chanoine de Notre-Dame de Paris [3]. Philibert Delorme, architecte du

1. Delamare, *Traité de la Police*, 1708-1737, t. IV, p. 56 et suiv.
2. Levasseur, *Histoire des classes ouvrières jusqu'en 1789*. 1855, t. II, p. 109. — Delamare, *Traité de la Police*, t. IV, p. 57.
3. Berty, *Topographie historique du vieux Paris*. Région du Louvre et des Tuileries, t. II, p. 173 (Collection de l'histoire générale de Paris).

roi, et inspecteur des bâtiments royaux de Fontainebleau, Saint-Germain, etc., en 1548, passa par les fonctions de conseiller et aumônier honoraire du roi, de maître des comptes. Il occupa successivement ou concurremment cinq abbayes [1] et eut un canonicat à Notre-Dame.

On voit par ces exemples à quoi tenait la position privilégiée des architectes. Leur art n'exige pas seulement un ensemble de connaissances, dont quelques-unes touchent à la science, il embrasse ussi des opérations de tout ordre et où se présentent des questions administratives, financières et même juridiques. Dans chacun d'eux il y a, à côté de l'artiste, un savant et presque un fonctionnaire.

Ces observations s'appliquent au XVIIe siècle comme au XVIe. Pourtant on ne retrouve pas dans la première moitié de cette période des fortunes aussi éclatantes que celles des Lescot et des Delorme. Il faut attendre le gouvernement personnel de Louis XIV pour les voir reparaître et pour que Jules Hardouin-Mansart devienne en 1691 inspecteur général des bâtiments royaux, en 1699 surintendant et ordonnateur général des bâtiments, arts, manufactures de France (charge exercée par Colbert et Louvois), comte de Sagonne, chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

Sous Henri IV et Louis XIII, le titre d'architecte se rencontre tantôt seul, tantôt réuni à d'autres. Ainsi

1. BERTY, *Topographie historique*, etc., t. II, p. 18-20.

Pierre Ier Biard est appelé « sculpteur ordinaire », comme « architecte ordinaire » du roi, ou « maître sculpteur et architecte »[1], et ces deux qualités sont de celles qui se joignent assez volontiers. Il en est de même, à plus forte raison, de celles d'ingénieur et architecte. Charles Errard le père fut nommé en 1615 commissaire et architecte des fortifications et réparations des villes et places fortes de Bretagne[2]. Clément Métezeau, ingénieur et architecte, construit la digue de la Rochelle et des édifices privés, Le Muet aussi. Quelquefois on trouve « peintre et architecte ». C'est le cas de Charles Errard le fils[3], c'est aussi celui des peintres décorateurs, de ceux qui construisent les « machines » pour les fêtes, les représentations théâtrales, etc. On voit ces titres donnés à un certain Francart. Enfin, et l'on s'en étonnera peut-être davantage, Félibien en 1666 est désigné comme « architecte et littérateur »[4].

Il n'en est pas moins vrai que le titre par lui seul, et surtout quand il est seul, a une signification précise correspondant à l'acception actuelle du mot.

Les architectes, comme les autres artistes, sortaient un peu de toutes origines. Très fréquemment, le métier se transmettait de père en fils; c'est ainsi que

1. Berty, *ibid.*, II, p. 73.
2. De Chennevières, *Recherches sur la vie et les œuvres de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, 1851-53, in-8, t. III, p. 292-300.
3. « Retenu peintre et architecte ordinaire du Roy », le 20 février 1643 (*Archives de l'Art français*, 1853, p. 256).
4. Jouin, *le Peintre Le Brun*, 1890, in-4, p. 673.

les Ducerceau se sont prolongés du XVIe au XVIIe siècle[1]; que M. Palustre croit pouvoir rattacher les uns aux autres les nombreux Le Mercier signalés dans la même période[2]. On trouve aussi deux frères Le Vau, et François Mansart se continuera par son neveu Jules Hardouin, celui-ci par son beau-frère Robert de Cotte. Il y a eu de même des Le Paultre et des Marot. Souvent au contraire l'art fut exercé par des hommes qui avaient commencé par d'autres professions. L'exemple de Claude Perrault, devenu de médecin architecte, est célèbre. Celui de François Blondel, moins connu, est beaucoup plus intéressant. François Blondel, sieur des Croisettes, né en 1618, fut ingénieur militaire, professeur de mathématiques; avant d'être architecte, il avait voyagé à Constantinople, dans toute l'Europe et en Afrique, et devint maréchal de camp et membre de l'Académie des Sciences, ce qui ne l'empêcha pas de construire la Porte Saint-Bernard et la Porte Saint-Denis, d'écrire des traités d'architecture[3], et de prendre place en 1671 dans l'Académie d'architecture.

Quelle était au juste la situation sociale de ces artistes? Y a-t-il lieu d'établir une comparaison avec les peintres et les sculpteurs? Elle serait incertaine

1. Voir sur eux DE GEYMULLER, *Recherches sur les Ducerceau et leur œuvre*, 1887, in-4.
2. PALUSTRE, *la Renaissance en France*, t. II, p. 10.
3. *L'Architecture française*, 1673, in-8. Il publia aussi : *Nouvelle Manière de fortifier les places*, 1683, in-4; *l'Art de jeter les bombes*, 1683, in-4, etc.

dans ses résultats, car le talent individuel entre pour une grande part, pour la plus grande, dans ces sortes de questions. Le Mercier fut-il plus goûté de Louis XIII, plus familier avec Richelieu que Simon Vouet? Quelle place tenait dans le monde Salomon de Brosse qui bâtit un palais comme le Luxembourg? Nous ne pouvons guère le déterminer. L'architecte, plus instruit, plus cultivé en général que le peintre et le sculpteur, devait sans doute à son éducation multiple d'être plus apte à vivre de la vie de salon.

Mais comme entrepreneur, il avait aussi une certaine gestion de fonds et par là des responsabilités comme des tentations. Y échappait-il toujours? Il y eut à Paris, sous Henri IV et Richelieu, des spéculations très ardentes sur les terrains, au moment où la capitale se transformait. Tous les architectes n'eurent pas les mains nettes, et François Mansart prêta plus d'une fois aux attaques [1]. Ce personnage, à coup sûr, remuait beaucoup de choses et entamait beaucoup d'entreprises. Ne s'était-il pas imaginé en 1651 d'obtenir le monopole de la vente de toutes les gravures publiées dans le royaume? Et il l'avait en effet obtenu du chancelier. Il fallut que l'Académie de peinture intervînt. Elle eut d'ailleurs gain de cause et, devant elle, le chancelier déchira le parchemin.

On voit donc que la condition des architectes est

1. On l'accusait de bâtir fort mal, d'augmenter les devis, de ruiner ses clients. Jules Hardouin tint sans doute de son oncle l'aptitude aux grandes spéculations. Voir DE BOISLISLE, *la Place Vendôme* (dans MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE PARIS, 1890).

infiniment plus complexe que celle des peintres et sculpteurs, quoiqu'il y ait de l'une à l'autre beaucoup d'analogies. Elle se distingue en tout cas de celle-ci sur un point important : les architectes ne forment pas une maîtrise et n'ont aucun lien avec la maîtrise des maçons; elle dépend d'eux bien loin qu'ils n'aient à se préoccuper d'elle en aucune sorte. Il n'y aura donc chez eux rien de semblable à la lutte soutenue par les peintres et sculpteurs indépendants contre la corporation. Du reste, dans le grand conflit qui remplit quinze ans et plus à partir de 1648, on ne verra paraître les architectes à aucun moment; nulle part on ne saisit entre eux et les autres artistes un sentiment de solidarité, et l'Académie une fois fondée se composera exclusivement de peintres et de sculpteurs. Pour les architectes, Colbert créera en 1671 [1] l'Académie d'architecture, mais ce sera une société savante bien plus qu'un véritable corps, comme l'autre Académie.

Au contraire les peintres et les sculpteurs se trouvaient organisés en corporation depuis le XIIIe siècle. Et cela déterminait essentiellement leur condition sociale. Ils avaient ainsi la double qualité d'artisans et de commerçants, la seconde étant considérée comme plus relevée que la première [2]. Ils tenaient

1. Elle ne fut vraiment constituée que par les lettres patentes de 1717.

2. « Les marchands... se qualifient bourgeois, parce qu'ils ont part aux privilèges et sont capables des offices des villes.... Il y a certains mestiers qui sont mestier et marchandise tout ensemble.... En tant qu'ils sont marchandise

boutique, achetaient et vendaient des tableaux, se chargeaient de gros ouvrages, avaient sous leurs ordres et à leur solde des compagnons et des apprentis, ce qui n'empêchait pas les plus habiles de faire œuvre d'artistes dans leurs tableaux ou leurs statues, après avoir fait acte de marchands. Pendant longtemps, on avait considéré que ce mélange n'avait rien qui les diminuât parce que, aussi bien, on ne concevait pas l'art comme une sorte d'exercice idéal de l'intelligence. Au début du XVIIe siècle, les sentiments commençaient peut-être à se modifier, ils ne faisaient que de commencer et, en tout cas, la condition normale pour les artistes demeurait celle de la maîtrise.

Tous cependant ne passaient point par elle ou n'y restaient pas absolument enfermés. Il y avait d'abord ceux que les rois ou les princes attachaient à leur service et qu'ils gratifiaient d'un traitement annuel. Cette institution nous reporte en plein moyen âge, aussi loin peut-être que la maîtrise elle-même, car, dès le XIVe siècle, on voit très fréquemment signalés des « peintres du Roy », des « imagiers du Roy ». Les avantages étaient considérables : au traitement annuel se joignaient des privilèges particuliers assez étendus. Au XVIIe siècle, on rencontre de nombreux peintres ou sculpteurs qui rentrent dans cette caté-

ils sont honorables. » (LOYSEAU, Des Ordres.) Cependant le mot *artisan* est pris souvent avec le sens d'artiste. Voir le *Dictionnaire* de LITTRÉ, et les exemples pris dans la littérature du XVIIe siècle.

gorie. Ils sont *retenus* par un brevet, qui généralement énumère leurs titres à cette faveur, rappelle les services rendus, ceux qu'ils pourront rendre, et fixe le chiffre de la pension. La qualification la plus employée est celle de « peintre ordinaire », « sculpteur ordinaire » du roi, de la reine, etc.[1].

Au-dessus des peintres et des sculpteurs ordinaires se trouvait le « premier peintre du Roy », fonction importante que remplirent, avant Le Brun, des hommes comme Vouet et Poussin[2].

A partir de Henri IV, au brevet s'ajouta souvent l'avantage très recherché du logement dans une des maisons royales, et particulièrement au Louvre ou aux Tuileries. Parmi les nombreux projets conçus

1. Charles Errard obtient le brevet de « peintre du Roy », avec une pension de 1 200 livres en 1643 (de Chennevières, *Peint. provinc.*, III, p. 300); Philippe Buyster est « sculpteur et peintre ordinaire du Roy », avec une pension de 600 livres, en 1632 (*Arch. de l'Art français*, 1853, p. 221); Louis Beaubrun, « peintre ordinaire de la Reine » en 1618 (*Arch. de l'Art français*, 1853, p. 168), etc. La liste serait fort longue et comprendrait tous les artistes de quelque renom.

2. « Aujourd'huy vingtième mars 1641, le Roi estant à Saint-Germain en Laye, voulant tesmoigner l'estime particulière que Sa Majesté fait de la personne du sieur Poussin... sur la cognoissance qu'Elle a du haut degré de l'excellence auquel il est parvenu dans l'art de la peinture... l'a choisy et retenu pour son premier Peintre ordinaire, et en cette qualité luy a donné la direction générale de tous les ouvrages de peinture et d'ornement qu'elle fera après pour l'embellissement de ses Maisons Royales, voulant que tous les autres peintres ne puissent faire aucuns ouvrages pour Sa Majesté sans en avoir fait voir les dessins... Sa Majesté a accordé la somme de trois mille livres de gages par chacun an (*Lettres de Poussin* publ. par *Quatremère de Quincy*, 1824, in-8, p. 30-31. Quatremère a pris le texte dans Bellori, *Vite dei Pittori*, etc., 1672.)

par le roi pour rendre au pays la prospérité et restaurer sa puissance économique ou sa grandeur intellectuelle, figurait celui de créer dans son palais du Louvre une école des beaux-arts et des arts industriels [1]. Il le réalisa au moins en partie et, dans la nouvelle galerie qu'il avait fait construire le long de la Seine, recueillit un grand nombre de peintres, de sculpteurs et d'ouvriers en tous genres [2]. L'idée, comme il arrive presque toujours dans l'histoire de la monarchie, n'était pas absolument nouvelle. Henri IV, en tout cas, la généralisa et régularisa. Par des lettres patentes du 30 juin 1607 et du 22 décembre 1608, que le Parlement enregistra avec peine le 9 janvier 1609, il fixa les prérogatives dont jouiraient les hôtes de la royauté. Parmi eux, on trouve le peintre Jacob Bunel, le sculpteur Francheville, le graveur en pierres fines, Julien de Fontenay, le sculpteur Guillaume Dupré, Maurice du Bout, tapissier de haute lisse, Marie Bourgois, peintre, sculpteur, ouvrier en globes mouvants et en constructions mécaniques, etc. Les privilèges, confirmés ou augmentés par des édits de 1617, 1648, consistaient en exemption de guet, de taxes pour les pauvres, les lanternes, le pavé, les boues et toutes

1. Voir Berty, *Topographie historique du vieux Paris : le Louvre*, t. II, p. 100 et 102.

2. « Nous avons fait disposer le bastiment en telle forme que nous puissions loger commodément quantité des meilleurs ouvriers et plus suffisans maistres qui se pourront recouvrer, tant de peinture, sculpture, orfèvrerie, horlogerie, qu'autres de plusieurs et excellents arts. »

autres charges et cotisations de la ville. On comprend combien cette faveur devait être recherchée; le fait même du logement constituait un bénéfice matériel appréciable[1]. Dans le courant du XVIIe siècle, presque tous les peintres ou sculpteurs qui comptent habitèrent les Galeries du Louvre[2], et cet usage persista, on le sait, jusqu'après la Révolution française et le premier Empire. Il fallut la révolution de 1848 pour y mettre un terme.

Enfin, venait une dernière classe, aussi ancienne au moins que celle des « peintres et sculpteurs ordinaires », et qui d'ailleurs se confondait souvent avec eux, la classe des artistes attachés aux services de l'hôtel. Dès le XIVe siècle au moins, des peintres et des sculpteurs faisaient partie de la domesticité royale. On en trouvait parmi les sergents d'armes et surtout parmi les valets de chambre. Les fonctions de sergents d'armes disparurent, celles de valets de chambre subsistèrent. Cette charge, très honorablement occupée et assez considérée, se partageait entre des hommes qui la remplissaient effectivement et d'autres qui n'avaient que le titre nu. C'était le

1. Buyster est logé aux Tuileries, 19 mai 1632 (*Arch. de l'Art français*, 1853, p. 54, 221), Errard au Louvre, en 1643 (*Arch. de l'Art français*, 1853, p. 54, 263). Nocret, logé au Louvre en 1644, obtient en 1658 un atelier plus vaste pour pouvoir faire de grands tableaux (*Arch. de l'Art français*, 1853, p. 54, 203, 225).

2. Un arrêt du 5 mars 1671 confirma tous les privilèges accordés par Henri IV et Louis XIII. A ce moment, Warin, Ch. Errard, Girardon, le géographe Sanson, Cassini, et bien d'autres habitaient les Galeries. (*Mémoires, Instructions et Lettres de Colbert*, t. V, p. 256.)

cas de certains peintres et sculpteurs, comme celui de Molière. En 1648-1650, Le Brun, déjà en grande réputation, était qualifié de « noble homme, Charles Le Brun, peintre et valet de chambre du Roy » [1].

En définitive, brevetés, hôtes des maisons royales, fonctionnaires de l'hôtel, tout cela constitue des classes particulières chez les artistes, mais ne modifie pas la condition générale de la classe elle-même. On remarquera que, même chez le roi, les gens de métier sont rapprochés des peintres et sculpteurs, et l'on trouverait aux Galeries du Louvre des fourbisseurs d'armes, des damasquineurs, à côté d'un Charles Errard ou d'un Nocret et d'un Michel Lasne. En outre, les prérogatives et les distinctions honorifiques tenaient non à la qualité d'artiste, mais à celle de commensal du souverain [2].

1. Jouin, *le Peintre Charles Le Brun*, p. 704. — Dans un état de la Maison du Roi pour l'année 1652, on trouve parmi les valets de garde-robe, le peintre Henri Beaubrun, le sculpteur Germain Jacquet, dit Grenoble, le graveur Didier Savières, puis trois orfèvres et deux imprimeurs; parmi les valets de chambre, les peintres Le Maire, Philippe de Champaigne, François Tortebat; en dernier lieu, sous la dénomination autres peintres et gens de mestier : Sébastien Bourdon, le sculpteur Gilles Guérin, le graveur Claude Mellan (*Arch. de l'Art français*, 1857, p. 193-196). Ce texte aurait besoin d'être contrôlé. D'ailleurs Jal a déjà fait remarquer avec raison combien il faut peu se fier à ces *États*, qui n'existent pas pour la plupart sous leur forme originale. Mais le fait que de très nombreux artistes exercèrent des fonctions de ce genre est incontestable en lui-même.

2. Je ne crois pas qu'on doive attacher grande importance à l'acte de 1430 (a. s.), si souvent cité, qui exemptait les peintres et sculpteurs des tailles, subsides, etc. Il est cependant rappelé encore aux xve et xvie siècles. *Statuts et ordonnances des maitres peintres*, éd. de 1698, p. 31, 37, 40.

A prendre les artistes en eux-mêmes, on remarquera d'abord qu'ils appartenaient pour la plupart à la bourgeoisie moyenne, dont le fond se composait surtout de marchands. Ils avaient avec ceux-ci ce premier trait commun de se continuer par descendance. On trouve des dynasties des Dumonstier, des Quesnel, des Dubois. Claude Lefebvre, de Fontainebleau, a des peintres dans ses ascendants, ses collatéraux et leurs descendants; Charles Errard est fils d'un architecte et peintre [1]. Le Brun est petit-fils de François Le Brun, sculpteur du roi, fils de Nicolas, maître sculpteur; son frère aîné Nicolas fut peintre, un puîné, Gabriel, peintre et graveur. Il y a plus, on se marie presque toujours entre familles d'artistes, ce qui étend fort loin les ramifications dans le même monde. Le Sueur épousa la fille d'un peintre, Goussé; Le Brun, Suzanne, fille de Robert Butay, peintre du roi et bourgeois de Paris, il eut pour alliés les Caffieri, les Silvestre, etc. [2].

Les artistes — peu nombreux — qui sortaient d'une autre origine étaient souvent de modeste extraction. Le Sueur eut pour père un tourneur en bois, incapable même de signer son nom. Poussin appartenait-il à des parents d'un ordre plus relevé? En

1. On doit souvent se borner à constater l'existence de ces dynasties, sans distinguer entre leurs membres, car la généalogie ne s'établit pas sans difficultés, à cause de la rareté des actes.

2. Jouin, *le Peintre Le Brun*, p. 665. Généalogie rectifiée d'après les actes officiels.

général, il faut se défier des efforts tentés après coup pour rattacher à une souche illustre ces personnages. N'a-t-on pas prétendu, à un certain moment, que Le Sueur descendait d'une famille noble, que Le Brun tenait à un gentilhomme qui avait suivi Marie Stuart en Écosse? Tout cela vaut autant que les fameux ancêtres de Colbert.

D'un autre côté, on ne voit point que des parents riches et posés s'opposent à la vocation artistique de leurs enfants, sous prétexte que la profession déroge. Laissons ces idées au bourgeois de la comédie du temps de Louis-Philippe. Au XVIIe siècle, les choses vont plus simplement. Le père de Laurent de la Hire exerçait « une charge considérable »; il n'avait pas dessein que son fils [1] « s'attachât à la peinture ou fût d'église », mais « l'ayant surpris qui dessinait une petite figure,... il en fut si satisfait qu'il résolut de ménager cette heureuse disposition et de le pousser dans la peinture... ». A vrai dire, il avait commencé lui-même par la profession d'artiste et n'en avait jamais perdu le goût. Les Beaubrun, artistes renommés vers 1640-1660, avaient pour grand-père un gentilhomme qui avait débuté comme page du marquis d'Urfé, puis avait passé par les charges de valet de chambre de cinq rois, et de concierge (fonction très relevée) du château de

1. GUILLET DE SAINT-GEORGES. Dans *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture*, publiés par Dussieux, etc., 2 vol. in-8, 1854, t. I, p. 137-139.

Monceaux. Louis Boulogne l'aîné « fut élevé dans l'Hôtel de ville, où son père exerçait une commission honorable et se proposait de voir un jour son fils dans le même établissement », mais s'étant pris de goût pour la peinture, il entra chez Jacques Blanchard. Le prévôt des marchands de Paris et les échevins s'intéressèrent à lui et lui firent une pension pour qu'il allât étudier en Italie [1]. On entrait ainsi tout naturellement et par une voie aisée dans l'exercice de l'art, et cela, alors même qu'il ne s'était pas encore séparé du métier.

Et, en effet, après avoir passé par l'apprentissage auprès des maîtres de la corporation ou avoir étudié sous un des peintres et sculpteurs privilégiés, l'artiste ne se bornait point, comme aujourd'hui, à la partie purement esthétique de sa profession. Il se chargeait, comme on dirait familièrement, de tout ce qui concernait son état. A la fin du XVIIe siècle encore, le peintre Louis Vanloo [2] prenait à l'entreprise des travaux de toute sorte, paysages, mise en couleur de parois de murs, etc. En 1651, Le Brun faisait un devis pour l'hôtel de M. de Nouveau. Il s'engageait à peindre un tableau, « remply d'ouvrage », pour la somme de 1 500 livres. Cela, c'est l'œuvre d'art; le reste se compose de dorures, moulages, volets, etc. Le Brun devait recevoir pour cette partie de la besogne 4 400 livres, après que les travaux

1. Guillet de Saint-Georges, I, p. 195-196.
2. Lagrange, *les Van Loo*.

auraient été acceptés, « à dire d'ouvriers et gens à ce connaissant »[1].

Même marché pour la décoration d'une chapelle au séminaire de Saint-Sulpice[2]. Évidemment, Le Brun avait des collaborateurs, pour mieux dire, des ouvriers; il se réservait le tableau, en donnant seulement des dessins pour le reste. Mais il traitait en son nom personnel avec M. de Nouveau ou M. Ollier, touchait le prix total et payait ses aides en vertu de conventions particulières faites avec eux. Tout cela précisément marque bien le double caractère d'entrepreneur et d'artiste. Quant à l'influence que ce mélange d'attributions exerçait sur les tendances de l'art, il n'y a pas lieu d'en parler ici, on comprendra cependant à quel point en profita le développement de l'art décoratif.

Il va de soi que la situation personnelle des peintres et sculpteurs variait suivant leur talent, leur tenue dans ce monde, leur fortune. Furetière écrit encore[3] : « On dit proverbialement : Gueux comme un peintre » ; mais il ajoute aussitôt : « Ce proverbe est devenu faux en ces derniers jours où la peinture a été cultivée et anoblie ». Il avait déjà cessé d'être exact au milieu du XVIIe siècle. Cela s'explique suffisamment par le goût très vif que la société prit pour l'art. Il n'y a peut-être jamais eu tant d'amateurs qu'à cette époque et jamais tant d'amateurs

1. JOUIN, *le Peintre Le Brun*, p. 676.
2. JOUIN, p. 682.
3. *Dictionnaire*, au mot PEINTRE.

éclairés et intelligents. On en trouve partout, non seulement parmi les membres de la famille royale, parmi les ministres dirigeants, comme Richelieu, Mazarin, Fouquet, mais encore parmi les nobles, les familles de robe, les banquiers. Séguier, Sublet de Noyers, Lambert, Hesselin, Jabach [1], et nombre d'autres ont eu un rôle presque glorieux, tant ils ont contribué à l'expansion de l'art.

Ils protégeaient les artistes dès leur jeune âge; ils faisaient les frais de leur éducation, et surtout ceux du voyage à Rome, but suprême des peintres, des sculpteurs ou des architectes. Ils leur donnaient une pension qui leur permît d'y séjourner; ils les recommandaient aux personnages de distinction et leur ouvraient ainsi des relations utiles. Ils restaient souvent en correspondance avec eux, et l'on a conservé quelques lettres de Le Brun à Séguier, qui montrent quelle espèce de relations s'établissait ainsi. Le Brun, encore bien jeune et loin de sa réputation future, car il se trouvait à Rome entre 1642-1646, se croyait déjà assez d'influence pour recommander — en termes discrets — un personnage qui précédemment lui avait rendu quelques services [2]. Mais pourtant il n'osait quitter Rome sans la permission

1. Voir Clément de Ris, *les Amateurs d'art d'autrefois*, 1877, in-8; De Swarte, *les Financiers amateurs d'art aux* XVIe, XVIIe, XVIIIe *siècles*, *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1890, p. 108-164; Bonnaffé (Edm.), *les Collectionneurs de l'ancienne France*, 1873, in-8; *Dictionnaire des amateurs de l'ancienne France au* XVIIe *siècle*, 1884, in-8.

2. Jouin, *le Peintre Le Brun*, p. 46, 47.

de son patron et il prenait toutes sortes de détours, d'abord pour obtenir un consentement, plus tard pour feindre de l'avoir reçu. Ces jeunes gens étaient occupés le plus souvent à chercher des objets rares ou à copier des tableaux ou à dessiner des antiques. Ceux qui les envoyaient en Italie ne se lassaient pas de réclamer d'eux des travaux de ce genre.

A leur retour en France, peintres ou sculpteurs demeuraient dans cette position, non pas de subalternes, mais de protégés. Il semble que les artistes n'aient pas été reçus dans la haute société sur le même pied que les écrivains ou, pour mieux dire, qu'ils y aient été moins reçus. Ils y gagnaient peut-être de garder ainsi plus d'indépendance et, traitant souvent en marchands, de traiter aussi d'égal à égal avec ceux qui les employaient. Car c'est une différence essentielle, au point de vue des rapports de clientèle, que le tableau forme la matière d'un droit de propriété, qu'en l'achetant on reçoit exactement la valeur de ce que l'on donne, et qu'au contraire tout ce qui dépasse le prix du livre peut être considéré comme un don et par conséquent oblige l'écrivain dans une certaine mesure. Bien entendu, la considération allait surtout aux artistes qui portaient un titre officiel, aux peintres du roi, aux peintres logés au Louvre. L'exemple venait souvent de très haut, car Louis XIII recevait dans une certaine intimité Vouet, de qui il prit des leçons de dessin, et l'on sait qu'il entoura Poussin des plus

grands égards [1]. Si ces faveurs avaient quelque chose d'aléatoire et, comme on disait alors, de lubrique, si Vouet et Poussin connurent les hauts et les bas de la fortune, pareil sort n'atteignit-il point tous ceux qui touchaient à la cour?

Parfois aussi, certains artistes recevaient des lettres de noblesse. Le paysagiste Fouquières en fut, dit-on, honoré par Louis XIII, et même il remplit la charge de gentilhomme de la chambre [2], qui tenait une haute place dans la hiérarchie de la cour. D'une façon ou de l'autre, pareil titre relevait singulièrement la profession, malgré les sarcasmes de Poussin sur le « baron » de Fouquières et l'épée qu'il ne quittait jamais, même pour peindre. Rien n'empêchait d'ailleurs les peintres ou sculpteurs d'acquérir des terres titrées, droit inhérent à leur qualité de bourgeois de Paris. L'un de ces frères Le Nain, qu'on a représentés pendant si longtemps comme des espèces de démocrates de l'art, se disait assez pompeusement dans les actes officiels : Mathieu Le Nain, chevalier, seigneur de la Jumelle [3].

1. Il traita fort honorablement aussi beaucoup d'autres artistes moins célèbres. Il allait même les visiter familièrement « en passant ». La reine Anne d'Autriche faisait de même. Il y avait bien plus de familiarité dans les relations qu'à l'époque de Louis XIV. Voir Guillet de Saint-Georges, I (Claude Vignon, Henri et Charles de Beaubrun, etc.).

2. « ... Avons fait expédier une commission au sieur Fouquières, *gentilhomme ordinaire de nostre chambre*,... pour faire les plans, tableaux... des paysages ou environs (des villes de Provence)... »; la commission est de 1626. *Revue de l'Art français*, 1885, p. 65, 100.

3. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 293.

La fortune contribue singulièrement à relever le prestige de l'individu; les choses allaient ainsi au XVIIe siècle, au moins autant que de nos jours. Or, s'il était réservé à Le Brun et à Mignard d'acquérir sous Louis XIV des richesses immenses [1], leurs prédécesseurs jouissaient pour la plupart d'une honorable aisance [2] : il y avait évidemment des peintres *gueux*, mais cela tient à ce qu'il y avait évidemment des peintres sans talent. Les autres recevaient pour leurs travaux une rémunération souvent large. Sans parler du traitement attribué aux peintres en titre, aux valets de chambre [3], le prix des œuvres était assez élevé. Poussin toucha 2 000 livres pour son tableau de *l'Eucharistie* (aujourd'hui au Louvre) [4]; Le Brun, 6 900 livres pour sa décoration à l'hôtel Nouveau; le devis des peintures de Saint-Sulpice s'élevait à 14 000 livres. Le Sueur, il est vrai, ne reçut que 600 livres pour quatre tableaux, commandés en 1654 par le procureur de l'abbaye de Marmoutiers [5]; cela semble au-dessous du prix ordinaire, car un simple portrait en buste se payait couramment 200 livres, un portrait en pied 360 à 400 livres [6].

1. Mignard laissait à sa mort 550 000 livres, ce qui représenterait aujourd'hui au moins 3 millions en valeur relative.
2. Les Le Nain possédaient trois maisons à Paris et des biens à Laon ou dans les environs (*Nouv. Arch. de l'Art français*, 1878, p. 404).
3. Il variait de 400 à 1 000 livres, assez irrégulièrement payées d'ailleurs.
4. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 32.
5. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1878, p. 404.
6. Lhuillier, *Claude Lefebvre* (dans *Réun. des Sociétés des beaux-arts des dép.*, 1892, p. 496, note). Le sculpteur Ber-

Il résulte de ces différentes observations que la condition des peintres et sculpteurs dans la première moitié du siècle était en somme honorable et aisée. Ils avaient une vie plutôt simple, mais une position assise. Membres des corporations ou fonctionnaires royaux, ils rentraient dans une catégorie, dans une classe organisée, et cette classe n'était pas encore ce qu'elle est devenue plus tard : le monde un peu particulier des artistes. La fondation de l'Académie de peinture et sculpture va modifier cet état social, et par contre-coup quelques-uns des caractères de l'art lui-même. Cet événement important se produisit en 1648.

thelot stipule 3 000 livres pour la statue en bronze de la *Renommée* du château de Richelieu (*Courrier de l'Art*, 1881, p. 314).

CHAPITRE II

LES ARTISTES ET LA MAÎTRISE

Pourquoi l'Académie a-t-elle été fondée? Jusqu'à présent, la réponse à cette question a été à la fois très simple et très nette : les maîtres et jurés de la corporation entravaient l'exercice de l'art chez tous ceux qui ne faisaient point partie de la maîtrise. Cette oppression insupportable amena quelques artistes à résister et ils créèrent l'Académie comme un instrument d'indépendance en face du monopole. La devise qu'ils inscrivirent sur la médaille commémorative de l'institution, *libertas artibus restituta*, renferme l'expression forte et légitime du sens de la révolution accomplie[1].

Faut-il accepter entièrement ces vues? Question délicate. L'histoire de l'Académie n'a été écrite que par des académiciens ou des historiographes offi-

1. Vitet, *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1861, in-8.

ciels. Leurs assertions n'ont-elles pas par cela même quelque chose de suspect, et le sentiment le plus élémentaire des exigences de la critique historique ne nous oblige-t-il pas à nous mettre en défiance? Les vaincus, au contraire, n'ont trouvé personne pour les représenter auprès de la postérité et plaider leur cause. Elle vaut au moins la peine d'être reprise, et il y a quelque utilité, en tout cas, à préciser certains points restés dans l'ombre et à poser comme il faut les termes du problème.

On a vécu pendant longtemps sur un seul récit des faits, celui que M. de Montaiglon a publié en 1853 sous ce titre : *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, et qu'il a attribué au peintre Henry Testelin, membre de l'Académie dès sa fondation [1]. Quel que soit l'auteur de ces Mémoires, il n'y a pas à les étudier longtemps pour en saisir toute la partialité. Elle éclate dès les premières lignes : « En France, ces deux arts (peinture et sculpture) ont été pendant plusieurs siècles dans un abaissement extrême, livrés à l'opprobre d'une maîtrise qui les dégradait » [2].

1. Vitet lui-même s'est borné, ou peu s'en faut, à le paraphraser dans la première partie de son histoire de l'Académie.

2. Le problème des *Mémoires*, déjà fort compliqué quand il s'agit de déterminer leur auteur, se complique d'un autre problème. M. de Montaiglon s'était servi d'un manuscrit du fonds français de la Bibliothèque nationale (fr. 12 345). Il avait fort bien reconnu qu'il n'y avait là qu'une copie faite au XVIIIe siècle et très probablement pour M. Hulst, un des amateurs honoraires de l'Académie; il en avait rapproché un

L'histoire de la corporation des maîtres peintres et sculpteurs ne saurait se séparer de celle des corporations en général. Le rapprochement historique permet seul de juger impartialement son rôle, et

manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal (Histoire, 822, 5273 du nouveau catalogue), mais en n'y attachant avec raison qu'une importance secondaire. Paul Lacroix retrouva à la même Bibliothèque et publia (*Revue universelle des arts*, 1857) un autre manuscrit (le 822 bis, 5332 du nouveau catalogue), qui avait échappé aux recherches de M. de Montaiglon et qui portait ce titre : *Relation de ce qui s'est passé en l'establissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Il crut pouvoir établir : 1° que le texte de la *Relation* constitue la première rédaction originale des *Mémoires*; 2° que l'auteur en est un protestant nommé Jean Rou, qui avait d'ailleurs écrit sur des notes de Testelin.

M. Vinet (*Bibliographie méthodique et raisonnée des beaux-arts*, 1874, p. 40, n° 413) apporta au débat un élément nouveau : un manuscrit des *Mémoires* conservé à l'École des beaux-arts, et il résolut la question d'attribution en ce qui concerne l'auteur. En effet, il découvrit dans les procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture cette indication : « Aujourd'hui (février 1772)... le secrétaire a continué la lecture des mémoires de M. Testelin, rédigés par feu M. Van Hulst, sous le titre de *Mémoires* pour servir à l'histoire de l'establissement de l'Académie ». Voilà donc un premier point établi, conformément du reste aux conjectures de M. de Montaiglon.

Quant au 822 bis de la Bibliothèque de l'Arsenal, il pourrait être ou bien l'ouvrage de Rou ou bien même le manuscrit original de Testelin. Le fait certain, c'est que les manuscrits de la Bibl. Nat. et de l'Éc. des beaux-arts ne constituent qu'un arrangement de l'ouvrage de Testelin, avec tous les défauts de l'amplification et de la rhétorique la plus banale. Il n'y a qu'à les comparer pendant quelques instants au 822 bis, pour sentir la différence des styles. Or, les retranchements et les additions, pour ne pas être extrêmement nombreux, ne sont pas sans importance et les modifications de forme faussent souvent la pensée. On doit donc renoncer à se servir des *Mémoires* et il faut employer exclusivement la *Relation*, infiniment plus sérieuse, précise, et relativement moins partiale. C'est ce que nous ferons ici.

de comprendre la situation qu'elle prit en face des artistes dans la première moitié du XVII[e] siècle.

On sait que le régime de la maîtrise demeura la loi économique de l'industrie jusqu'à la fin de la monarchie. Il semble y avoir eu pour les métiers trois époques décisives avant Colbert. Au XIII[e] siècle, au moment où Estienne Boileau confirme leurs statuts, beaucoup d'industries restent encore libres sous certaines conditions [1]. A la fin du XIV[e] siècle et au début du XV[e], l'organisation se resserre et les corporations se ferment. Puis vient une période d'incertitudes et peut-être un commencement de dissolution au cours du XV[e] et du XVI[e] siècle. La royauté fut sans doute frappée des abus qui se manifestaient dans les jurandes; elle redoutait aussi l'influence qu'elles pouvaient prendre, moins par elles-mêmes que par les confréries qui en dépendaient. Le fait est que plusieurs ordonnances de François I[er] marquent à l'égard des corps de métiers des dispositions très peu favorables [2]. A la fin du XVI[e] siècle, au contraire, et voilà la troisième époque, la monarchie en revient systématiquement au régime corporatif, tout en essayant de le régulariser. Deux dates marquent cette reconstitution : 1581 et 1597.

1. On rencontre fréquemment cette formule : « Il peult estre mestre qui veult ». Voir DE LESPINASSE ET BONNARDOT, *le Livre des métiers d'Étienne Boileau*, t. I, 1879 (Collection de l'histoire générale de Paris).

2. L'ordonnance de 1539 supprime les confréries, interdit d'exiger pour la réception autre chose que le chef-d'œuvre, etc. FONTANON, *Recueil des ordonnances*, édit. 1611, f°, t. I, 1085.

L'ordonnance de 1581 rétablit toutes les maîtrises et en institua dans les villes où il n'en existait pas encore; elle assura en outre aux maîtres de Paris une certaine prérogative, en les autorisant à exercer dans l'étendue entière du royaume. Dans les villes qui jusqu'alors avaient échappé aux corporations, les industriels devaient passer maîtres, sans aucune formalité. Pour les autres villes, on accordait aux compagnons une concession momentanée, en déclarant que trois artisans par métier obtiendraient sans chef-d'œuvre l'entrée dans les corporations existantes [1].

Lorsqu'Henri IV voulut restaurer l'industrie française, il n'alla pas vers la liberté et adopta presque entièrement les doctrines de Laffemas, qui voyait dans un régime de monopole à l'intérieur et de protection vis-à-vis de l'étranger la condition essentielle de notre relèvement. Mais Laffemas, qui avait de véritables doctrines d'ensemble, ne fut suivi qu'en partie et on se borna à peu près à reprendre en 1597 les décision de 1581 [2].

On ouvrit pourtant, en 1598, une enquête, qui dura jusqu'en 1600, et les corporations consultées se déclarèrent, il faut le reconnaître, pour la réforme

1. Les édits de 1581 et de 1597 se trouvent dans Fontanon, I, 1091, 1101.

2. Voir sur ce point Levasseur, *Histoire des classes ouvrières en France*, t. II; Fagniez, *l'Industrie en France sous Henri IV* (*Revue historique*, t. XXIII, p. 76 et suiv.). — Voir aussi : *Édits du roy portant establissement des maitrises de tous les arts et mestiers du royaume*, Julliot, 1603, in-12.

des abus. Puis une commission fut réunie de 1601 à 1602 ; un conseil de commerce lui succéda de 1602 à 1604 et ne tint pas moins de 176 séances. Comment se fait-il que toutes ces bonnes volontés n'aient pas abouti? On doit sans doute en voir la cause dans les pratiques mêmes du gouvernement monarchique.

Tout le fonctionnement de l'organisme y a sans cesse été entravé par deux obstacles : les nécessités fiscales et le privilège. Bien des réformes ne servaient que d'expédients financiers; on les édictait uniquement pour forcer les corps menacés à composer moyennant argent. D'autres, entreprises d'abord avec le souci du progrès, perdirent bien vite leur caractère et leur portée, parce qu'elles se transformèrent en taxes de rachat. Ce mélange se rencontrait probablement dans les mesures de 1581 ; il se trouve à coup sûr dans celles de 1597. D'un autre côté, le gouvernement a toujours manqué, non pas peut-être de principes directeurs, mais de logique dans leur application. Il ne corrigeait les abus que par la faveur et ne put jamais fonder une apparence de liberté que sur le privilège. Il semble même qu'il tenait à se réserver la faculté de constituer ainsi des régimes d'exception, à côté des lois générales qu'il promulguait lui-même, comme s'il voulait sauvegarder, en face de l'État, les prérogatives personnelles du souverain. Cette sorte d'antinomie inconsciente entre la nation et le roi n'a jamais cessé de se produire.

Il en résulte d'abord qu'il faut lire les lois de

l'ancien régime à la lumière de ces observations. Si généraux, si absolus que soient leurs termes, ils contiennent toujours un sous-entendu : sauf les droits établis et à établir par le monarque. Et surtout, l'histoire de l'ancien régime, en matière administrative, financière ou économique, ne présente qu'une sorte de répercussion à l'infini du privilège sur le privilège, ou bien encore une lutte constante des privilèges généraux contre les privilèges particuliers, et réciproquement. Il n'y avait en somme qu'un droit qui n'existait pas : celui de l'individu en tant qu'individu.

Tout cela éclate dans l'histoire des corporations. Rétablies, multipliées en 1581 et 1597, elles avaient en face d'elles, au commencement du XVIIe siècle, les maîtres de lettres, les marchands suivant la cour, les artisans établis dans les lieux privilégiés, les officiers et les commensaux du roi ou de la famille royale, les industriels (pour l'industrie d'art) logés dans les maisons royales, etc.

L'opinion publique paraît avoir senti, mieux que ceux qui le décrétaient, les vices d'un semblable état de choses. Le tiers état, en 1614, protestait contre l'extension des corporations [1] et en même temps

1. « Que toutes maîtrises de mestiers, érigées depuis les États tenus en la ville de Blois, en l'an 1576, soient éteintes, sans que par cy après elles puissent estre remises ni aucunes autres de nouveau establies, et soient les exercices desdits mestiers laissés libres à vos pauvres subjects, sauf visites de leurs ouvrages, marchandises, par experts et prudhommes qui à ce seront commis par les juges de la police. » (Cité dans Levasseur, *Classes ouvrières*, t. II, p. 150.)

contre l'abus des lettres de maîtrise. Le Parlement en 1648 touchait la question dans les articles présentés par les cours souveraines réunies en la chambre de Saint-Louis, mais il la tournait bien plus qu'il ne la traitait, comme s'il en eût senti la difficulté aiguë. Sous Colbert, on le sait, tout reviendra au régime de la jurande dans ce qu'il a de plus exclusif.

Nous pouvons maintenant examiner et comprendre ce qui se passa de 1610 à 1648, pour les maîtres peintres et sculpteurs, nous expliquer dans quelles conditions ils se trouvaient placés, et peser les raisons historiques de la conduite qu'ils tinrent.

La corporation fondait ses titres sur quatre chartes principales [1]. La première était l'œuvre

1. Il existe de nombreuses éditions des statuts de la corporation des peintres et sculpteurs, les maîtres ayant attaché un grand prix à conserver et à répandre des documents sur lesquels se fondaient leurs droits. On peut consulter :

1° *Statuts, ordonnances et règlemens de la communauté des maistres de l'art de peinture et sculpture, gravure et enlumineure de cette ville et faux-bourgs de Paris, tant anciens que nouveaux, imprimez suivant les originaux....* Paris, Bouillerot, 1672, in-4;

2° *Statuts, ordonnances et règlemens de la communauté des maistres de l'art de peinture et sculpture, gravure et enlumineure de cette ville et faux-bourgs de Paris, tant anciens que nouveaux. Imprimez suivant les originaux en parchemin et scellez du grand sceau.* Paris, Colin, 1698, in-4.

J'ai suivi cette édition de 1698, dont il existe au moins deux exemplaires à la Bibliothèque nationale. C'est à elle que se rapporteront toutes les citations, renvoyant simplement au titre : *Statuts et ordonnances.*

On aurait aussi intérêt à voir le recueil suivant : *Lettres patentes du Roy qui approuvent et confirment les nouveaux statuts de la communauté et Académie de Saint-Luc de pein-*

d'Étienne Boileau et avait établi la liberté du métier, quitte à en réglementer l'exercice [1]; mais elle ne constituait à vrai dire qu'un souvenir historique et la maîtrise se réclamait essentiellement des statuts promulgués en 1391. Cette fois, les peintres et imagiers, invoquant l'intérêt des « pauvres églises de la ville de Paris, souvent déceues » parce que leurs marguilliers n'avaient aucune connaissance de l'art, réussissaient à faire ériger la maîtrise en corps fermé [2], à lui assurer le monopole de la vente des tableaux et statues [3], à mettre leurs privilèges sous la garde de jurés élus et exerçant sur le métier un droit de surveillance [4]. Ces statuts, homologués par Henri III en 1548, le furent de nouveau en 1582, à l'occasion évidemment de la grande

ture et sculpture de la ville de Paris (édit. de 1753, in-4). Il ne donne pas les anciens statuts, mais il contient beaucoup de textes relatifs à l'histoire de la corporation entre 1651 et 1748, et fournit même quelques documents antérieurs à 1651, qu'on ne trouve guère ailleurs.

1. « Il puet estre paintres et tailliéres ymagiers à Paris qui veut, pourtant que il ouvre aux us et aux coutumes du mestier et que il le sace faire. » Art. 1 (DE LESPINASSE ET BONNARDOT, p. 129).

2. « Que nul ne soit reçeu audit mestier pour estre maistre, ne qu'il ne puisse ou doive à Paris ouvrer et en la vicomté, ne qu'il tienne apprentifs, jusques à ce qu'il ait fait un chef-d'œuvre et qu'il soit jugé suffisant par les jurés et gardes dudit mestier ». *Statuts, ordonnances*, art. 1.

3. « Que nul marchand, ouvrier ne autre ne puisse vendre aucune besogne faite hors du pays, en Allemagne ou ailleurs... jusques à ce que la besogne soit visitée des gardes dudit mestier. » *Ibid.*, art. 16.

4. « Que pour doresenavant bien garder ledit mestier... soient establis quatre prudhommes qui soient esleus par la plus grande et saine partie d'iceluy mestier.... » *Ibid.*, art. 19.

ordonnance de 1581. Les lettres royaux les confirmèrent et aussi les amplifièrent ou précisèrent. On remarquera, dans les considérants du préambule, un trait qui montre assez bien le changement opéré dans la destination de l'art. Aux « pauvres églises » déçues par les gens qui exercent la peinture ou la sculpture, ils ajoutent le roi, les princes de son sang, les seigneurs, ducs, comtes, barons, qui « estoient journellement trompez »[1]. Ils s'élèvent ensuite contre ceux qui ont « leurs boutiques ouvertes au précédent que aucun desdits maistres peintres » les aient « jamais veus ne conneus pour estre de leur art, estant pour la pluspart estranges et tels qu'il est impossible de sçavoir leur vie et mœurs ». Tout cela aboutit à interdire encore plus expressément que dans les statuts de 1391 la pratique et le commerce des choses d'art à tous ceux qui n'appartiennent pas à la maîtrise[2]. Les lettres furent enregistrées par le Parlement en décembre 1583[3].

Dès 1595, avant même l'ordonnance de 1597, Henri IV les confirmait[4].

1. *Statuts, ordonnances*, p. 11.

2. Défense à toute personne « de faire fait de maistres, entreprendre, ouvrir boutique, estaller, colleporter, ne vendre en quelque façon aucunes peintures, sculptures, ne choses appartenantes à leur art,... s'il n'est reçeu maistre. » *Ibid.*, p. 15.

3. Blanchard, *Compilation chronologique des ordonnances et édits*, 1715, t. I, 1162.

4. Id., *ibid.*, t. II, 1285. La formule employée par Blanchard, « *Édit portant establissement des corporations et communautés des maîtres peintres de la ville de Paris et règlement pour leurs privilèges* », est fausse. En effet, l'édit

Non contents de ces actes que les tribunaux avaient à plusieurs reprises reconnus et appliqués, les maîtres voulurent en obtenir une fois de plus la ratification et, en même temps, l'extension [1]. Ils s'étaient fortifiés en resserrant l'union, ancienne déjà, des peintres et des sculpteurs, et un arrêt de 1613 avait décidé qu'il y aurait représentation égale des uns et des autres dans la jurande [2]. Ils avaient maintenu dans la corporation les enlumineurs, à qui défense avait été faite d'ériger une maîtrise séparée [3]. En 1618, ils résolurent de rendre leur position inattaquable et présentèrent à la sanction royale des additions importantes à leurs privilèges. Louis XIII soumit les articles aux échevins, au prévôt des marchands, au prévôt de Paris, et sur leur avis déclara les approuver, en avril 1622 [4]. Ces statuts cependant eurent une destinée assez malencontreuse et assez obscure aussi. D'abord on avait omis volon-

de 1595 reprend presque sans modification les édits antérieurs.

1. Sur tous ces faits, consulter : 1° *Statuts, ordonnances*; 2° Dupré, *Répertoire de règlements*. Arch. nat., H, 1880 [4].

2. 7 septembre 1613. Il s'agit d'un arrêt du Parlement, confirmant une sentence du Châtelet, rendue en faveur des maîtres sculpteurs. Cité dans *Lettres patentes... qui approuvent*, etc. Ed. de 1753, p. 79.

3. Sentence du Châtelet, 28 mars 1608. *Lettres patentes*, édit. 1753, p. 122, 123.

4. *Statuts, ordonnances*, p. 21 et suiv.; Dupré, t. X, p. 27 et suiv. Les faits durent se produire ainsi : 1° en 1618, Projet de nouveaux statuts présenté par les maîtres; 2° Lettres patentes du 2 janvier 1619 au sujet de ce projet; 3° Avis des officiers du Châtelet... du 2 octobre 1620 ; 4° Lettres patentes d'avril 1622 homologuant les statuts; 5° Lettres de relief d'adresse du 11 février 1623.

tairement ou involontairement de les envoyer au Parlement pour l'enregistrement et, quand on eut réparé l'erreur par des lettres de relief d'adresse [1], il ne semble pas que l'enregistrement ait été accordé. Peut-être même les maîtres n'insistèrent-ils pas, craignant de compromettre leur cause ou ne se sentant point menacés à cette époque. En 1637, en tout cas, ils s'adressaient à Louis XIII, qui déclarait non surannées les lettres de 1622, « lesquelles, par la négligence des maistres gardes jurés dudit corps, qui lors estoient en charge, *ou autrement*, sont demeurées sans effet » [2].

Les nouveaux statuts manifestent clairement les prétentions des maîtres et aussi les abus contre lesquels ils cherchaient à réagir. Avant tout, ils visaient le colportage des tableaux étrangers [3], appli-

1. Rien de plus fréquent que ces lettres de relief d'adresse en matière industrielle. Les corporations prétendaient se rattacher à la juridiction du Châtelet, dont elles dépendaient en effet en premier ressort. Le roi considérait l'enregistrement au Châtelet comme suffisant pour les actes qui concernaient les maîtrises. On eût échappé par là au contrôle parlementaire. Mais le Parlement ne l'entendait pas ainsi et on était presque toujours obligé de lui donner satisfaction.

2. *Statuts, ordonn.*, p. 31.

3. Art. 1. « Que défenses seront faites à toutes personnes... de faire venir aucuns tableaux de Flandre ou d'ailleurs, hors le temps de la foire Saint-Germain et autres,... réservés les maîtres peintres et sculpteurs de ladite ville... et mesmes que deffenses seraient faites aux marchans estrangers... pour lesdites foires, de les exposer en vente qu'auparavant lesdits jurez ne les ayent visitez. » (Il est enjoint aux marchands, la foire terminée, de fermer leurs boutiques,... d'encaisser leurs marchandises,... de les faire transporter en un lieu asseuré.) *Stat., ordonn.*, p. 21.

quant en partie à l'art le système prohibitif, si souvent réclamé à cette époque en matière industrielle. Ensuite ils voulaient empêcher la concurrence des corps de métiers confinant plus ou moins aux leurs [1]. Enfin ils protestaient contre les lettres de maîtrise, contre les privilèges des marchands suivant la Cour, contre la multiplicité des brevets de retenue [2]. Pour garantir leurs droits, ils faisaient confirmer le pouvoir de surveillance des gardes jurés [3].

Nous allons retrouver tout à l'heure ces règlements et l'essai d'application qui en fut tenté et contribua à amener la fondation de l'Académie.

Juridiquemeut donc, la pratique de la peinture et

1. Art. 10, 11, 14, 16. « Défense aux maçons de faire aucune sorte de peinture; aux crieurs de corps de faire armes, banderolles; aux menuisiers de faire des figures; aux fondeurs d'entreprendre des sculptures et ornements, si ce n'est associés avec les peintres et sculpteurs. » *Stat., ordonn.*, p. 23.

2. Art. 8. « Pour arrester l'abus qui se commect audit art par l'ignorance de plusieurs qui ont esté receus en vertu de lettres de maîtrise... sera deffendu... recevoir ci-après aucun maistre desdites lettres qu'au préalable il n'ait fait l'expérience que lesdits gardes lui proposeront. » *Ibid.*, p. 21. — Art. 7. « Semblablement sera défendu aux maîtres qui ont lettres du Grand Prévost de l'Hostel, d'ouvrir leur boutique et faire travailler chez eux en ladite ville. » *Ibid.*, p. 21. — Art. 6. « Comme aussi deffenses.... seront faites à ceux qui se disent avoir obtenu brevets de retenue du Roy... de travailler tant en chambre chez eux ou ailleurs... jusques à ce qu'ils aient fait apparoître.... qu'ils sont couchez sur l'estat des commensaux desdites maisons.... En outre seront tenus de souffrir et payer les visites desdits gardes, comme les maistres de ladite ville. » *Ibid.*, p. 21.

3. Art. 17. « Que les gardes pourront vérifier les besognes que les peintres de la Cour ou autres privilégiés entreprendront, qui ne seront pour le Roy, ains pour églises, maisons des particuliers. » *Ibid.*, p. 23.

de la sculpture n'était permise qu'à ceux qui faisaient partie du corps de métier. On y entrait après avoir passé par l'apprentissage, puis par le compagnonnage, et avoir exécuté le *chef-d'œuvre*, sur la valeur duquel les gardes et jurés de la corporation étaient appelés à se prononcer. A cette condition seule, on avait le droit de travailler pour le public et de vendre ses propres œuvres ou celles d'autrui. Les maîtres veillaient avec soin au maintien de ce monopole.

Ils voulaient se dégager tout d'abord du contact avec d'autres corporations d'un ordre inférieur, pour sauver le prestige et l'honneur de la communauté et bien définir ses limites et son caractère. En 1609 et 1611, ils obtenaient deux sentences du Châtelet, défendant aux vitriers de se qualifier peintres; à plusieurs reprises aussi, ils agirent, et avec succès, contre les marbriers, qui durent se borner à « travailler de la scie et polissure des ouvrages qui leur seraient baillez »[1].

Ils avaient aussi à empêcher la vente clandestine des œuvres d'art. Elle se pratiquait ou par des colporteurs ou par les fripiers, merciers, etc., ou par des marchands étrangers, ou encore par des compagnons qui travaillaient en fraude des maîtres. Un jour, deux femmes sont trouvées portant des tableaux qu'elles exposent de boutique en boutique

1. Sentences ou Arrêts de 1610, 1612, 1625 (*Statuts, ordonn.*, p. 105, 108, 111).

ou bien offrent aux passants [1] : Vierge et enfant Jésus, Vierge couronnée, etc. Une autre fois, c'est un garçon peintre qui offre aussi ses tableaux [2]. Très souvent on poursuit des marchands étrangers, surtout flamands. La foire Saint-Germain facilitait leur commerce, sans les soustraire aux perquisitions. Quatre Flamands sont ainsi saisis dans la journée du 2 mai 1623 ; d'autres peintres parisiens reçoivent, le même jour, assignation « aux fins de vuider présentement (leurs boutiques) et se veoir condamner à l'amende faulte d'avoir vuidé dans le temps de la franchise » [3]. Quelquefois aussi les jurés protégeaient la dignité de leur art, en recherchant les peintures « deshonnestes », dont les auteurs étaient cités devant la juridiction compétente [4].

Ces visites, où ils étaient accompagnés d'un sergent au Châtelet, n'allaient pas sans difficultés ni sans désagréments. Fréquemment on entreprenait de résister aux gardes, les femmes surtout. Le moins qu'ils eussent à redouter, c'étaient des injures ; l'un

1. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 116. Rapport du 7 juin 1629. Voir aussi 10 et 14 mai 1623, p. 110.

2. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 120 : « Les jurez peintres et sculpteurs... sur l'avis à eux donné que Henry Chéron, garçon peintre, entreprenoit sur le mestier et faisoit fonction de maistre, mesme qu'il avoyt un apprenty, se seroient transportez en une chambre,... où ils auroient trouvé un garçon qui travailloit au crayon sur un chevallet, et saisy trois toilles,... l'une où est depeinct un portrait d'homme... ». 13 août 1623. (*Ibid.*, 29 et 30 janvier 1623, p. 107.)

3. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 108, 109.

4. Une ordonnance avait été rendue en décembre 1639 contre les tableaux immoraux. *Statuts, ordonnances*, etc., p. 47.

d'eux, dans l'exercice de sa charge, fut pris à la barbe, « esgratigné ». D'autres étaient « menacez..., que s'ils les voulaient enlever (les tableaux du délinquant) on envoyerait querir les pages et les laquais pour les empescher ». Et cette gent, dont la police de Louis XIV eut tant de peine plus tard à réprimer les méfaits, était en effet assez redoutable pour faire reculer les gardes et le sergent.

Sur ces points, au moins, les maîtres se savaient soutenus par l'administration. Sur d'autres, au contraire, ils se trouvaient en opposition avec elle. Et tout d'abord à propos des lettres de maîtrise.

Loyseau définit fort bien en quoi elles consistaient : « Entre les artisans, il y a des maîtres de lettres, qui sont ceux qui ès entrées et mariages des roys, naissance de monsieur le dauphin de France et déclaration du premier prince du sang, obtiennent lettres pour estre receus maistres des mestiers, sans faire de chef-d'œuvre, ni festins, ni autres frais qui se font à la réception des autres maistres, lesquels on appelle maistres de chefs-d'œuvre, à la distinction de ces maistres de lettres », et il ajoute que ces derniers « sont aujourd'huy égaux en tout et par tout à ceux de chefs d'œuvre » [1].

Disons tout de suite que la royauté ne vit guère dans cette institution ce qu'elle pouvait présenter de favorable à la liberté de l'industrie, et que les

1. LOYSEAU, *Des Ordres*, chap. XII, 15. 16.

lettres de maîtrise devinrent presque immédiatement un moyen de battre monnaie ou de faire des largesses[1]. Ainsi Henri III, en 1580, accorda à sa sœur le droit de créer deux maîtres de chaque métier à toutes ses entrées solennelles dans certaines villes du royaume. Et comme personne sans doute n'avait voulu profiter du privilège concédé à la reine de Navarre, le roi de France, en 1585, força les corporations elles-mêmes à acheter les lettres, quitte à les revendre. La taxe qu'elles durent payer de ce chef varia de 20 à 8 écus[2]. Henri IV abusa plus que personne des lettres de maîtrise : une dans chaque métier pour son avènement, deux pour son mariage, quatre pour la naissance du dauphin, deux pour celle du second fils, deux encore pour celle du troisième[3]. Le Parlement avait en vain réclamé; des lettres de jussion triomphèrent de sa résistance[4]. Mais il y en avait un tel stock sur la place que le roi dut, en 1608, supprimer toutes celles qu'on avait émises avant 1589 et qu'on offrait en vain à bas prix, ce qui n'empêcha pas Louis XIII d'en mettre de nouvelles en circulation à son avènement[5].

Ne nous étonnons pas que les maîtres aient pro-

1. Le *Catalogue des actes de François Ier* est rempli de créations de maîtres de métier dans les villes du royaume.
2. Fontanon, *Édits et Ordonn. des rois de France*, I, 1096.
3. Fontanon, I, 1100, 1105, 1108.
4. Fontanon, I, 1111. — Guesneau, *Conférences des ordonn.*, II, 1137.
5. Des lettres émises en 1606 ne seront achetées qu'en 1617, 1618. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 103, 105.

testé contre des créations qui supprimaient toute garantie. En 1609, ils poursuivirent un certain Yvoire, qui avait obtenu des lettres de ce genre. On lui imposa de faire expérience de son art devant le lieutenant civil, « laquelle expérience ne s'est trouvée ne bien ne deuement faite en l'art de peintre »[1]. Plus tard, les jurés demanderont qu'aucun maître de lettres ne soit jamais admis, « qu'au préalable il n'ait fait l'expérience que lesdits gardes lui proposeront »[2]. Il semble bien qu'ils aient obtenu gain de cause, car dans les réceptions en vertu d'entrées royales ou de naissances, on voit figurer deux jurés et avec eux quelquefois des maîtres[3].

Les officiers de la maison du roi, de celles de la reine et des enfants de France ou même des princes du sang, se trouvaient également dans une situation privilégiée. Les marchands et spécialement les peintres, sculpteurs et autres artisans qui remplissaient des fonctions comme celles de valet de chambre, échappaient aux poursuites de la corporation et à la police du Châtelet. A côté d'eux se

1. *Statuts, ordon.*, p. 16. Un second jugement fut rendu en 1611 contre ce même Yvoire.

2. Statuts de 1622, art. 8, dans *Stat. et ord.*, p. 21. Voir ci-dessus, p. 160.

3. 3 avril 1623; 26 avril 1623; 3 août 1625; 2 novembre 1628; 15 novembre 1628 : « Jean de Quincy, en vertu de lettres à luy octroyées par la Reine Mère le 12 janvier 1618, en faveur de la naissance de son second fils le duc d'Orléans ; jurez : Roch Voisin, Salomon Dulaurier; maistres : Jehan Jumel, Nicolas Le Blanc, Aubin Le Blanc. » *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 103-105.

trouvaient dans une situation un peu particulière les *marchands suivant la Cour*, autrement dit les fournisseurs royaux. De nombreux édits avaient réglementé leur condition [1]. L'affaire était d'importance, car on voit que leur nombre s'élevait en 1606 jusqu'à trois cent vingt; en 1640, il fut porté à trois cent soixante. Or, on trouve parmi eux des peintres. Sur les réclamations des maîtrises, un arrêt déclara que désormais on ne pourrait donner ces places qu'à des Français, ayant accompli leur temps d'apprentissage, que les gardes des communautés auraient sur eux le droit de visite, sauf le contrôle du prévôt de l'hôtel. Mais on maintint pour ces privilégiés la faculté de tenir boutique et de vendre leurs produits à Paris, quand le roi séjournerait dans sa capitale ou aux environs [2]. Cela s'appliquait évidemment aux artistes, qui pouvaient ainsi travailler pour le public à certaines conditions [3].

A côté des artistes suivant la Cour figuraient ceux qui avaient le titre de peintre, sculpteur du roi, de la reine ou des enfants de France, les *Brevetés*, comme on les appelait [4].

1. Voir *Recueil d'édits.... portant création de privilèges aux marchands suivant la Cour*, 1664, in-4. — Delamare, *Traité de la police*, t. I, p. 172, 173.
2. Delamare, *Traité de la Police*, I, p. 171, 174.
3. Statuts de 1622, voir ci-dessus, p. 160.
4. En 1623, les jurés peintres poursuivent un certain Audineau; on lui donne main levée de la saisie « pour cette foys, après qu'il a dict qu'il travaille pour la Reyne Mère ». *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 107. — Les Statuts de

Bien plus favorable paraissait la situation des artistes logés au Louvre. Les lettres royales, en effet, avaient déclaré que les habitants de la Grande Galerie, « de quelque art et science qu'ils soient », pourraient travailler pour les sujets du roi, « tant esdites maisons et boutiques d'icelle galerie que ès autres lieux et endroitz où ils les voudront emploier, sans estre empeschez par les autres maistres et jurés des arts dont ils font profession » ; que, sur le certificat des marchands ou artisans logés au Louvre, leurs enfants ou apprentis seraient reçus maîtres, tant à Paris que dans les autres villes, « sans estre abstrains à faire aucun chef-d'œuvre, prendre lettres, se présenter à la maîtrise... »[1]. Les mesures prises par Henri IV furent maintenues par ses successeurs et même étendues, tout particulièrement au profit des artistes.

Mais le brevet et même le titre d'hôte des maisons royales finit par n'avoir plus de valeur. Le prenait à peu près qui voulait. Les rois le prodiguaient d'autant plus que fort souvent il ne comportait aucuns gages. Les listes s'allongeaient ainsi indéfiniment et les adversaires mêmes de la corporation

1622 visent évidemment tous les artistes employés à un titre quelconque par le roi. — ART. 17 (voir ci-dessus). — ART. 18. « Que les peintres et sculpteurs du Roy et maîtres de chefs-d'œuvre ou autrement seront sujets à la visitation des jurez, au moins quand Sa Majesté sera absente de Paris. » (*Statuts, ordonnances*, p. 23.)

1. Voir BERTY, *le Louvre*, II, p. 99-102; *Arch. de l'Art français*, 1853, p. 312, 313, etc. A la fin du XVIIIe siècle encore le privilège existait, mais il donnait lieu à des contestations.

affectent le plus grand mépris pour cette classe de privilégiés. « Ces derniers se multiplièrent si fort par la facilité d'obtenir des privilèges qu'il y eut en cela un abus autant déplorable que celuy de la maîtrise, parce que ces avantages-là.... se distribuaient à de simples barbouilleurs [1]. » Dans cette question donc les maîtres auraient dû se trouver d'accord avec les « gens d'art »; en effet, ils avaient demandé, dès 1622, qu'on examinât soigneusement les titres des prétendus brevetés [2]. L'abus n'en continua pas moins.

Une autre difficulté résultait pour les jurés peintres et sculpteurs de la multiplicité des lieux privilégiés, qui échappaient à la juridiction ordinaire. Ici l'exception tenait non à la personne, mais au domicile, et il s'était conservé quelque chose d'analogue par certains côtés à l'immunité mérovingienne. De tous ces lieux privilégiés, encore assez nombreux au XVII[e] siècle, le plus célèbre comme le plus étendu était l'enclos de Saint-Germain des Prés, où les officiers de l'abbé exerçaient seuls le droit de police et de justice. Par conséquent les marchands et artisans qui s'y établissaient se trouvaient en dehors de la surveillance des corporations.

Le fait d'ailleurs allait de soi au moyen âge, car l'abbaye n'était pas comprise dans l'enceinte de la capitale. Les industriels fixés sur ses domaines partageaient la condition des maîtres de métiers

1. *Relation*, p. 10.
2. ART. 6. Voir ci-dessus, p. 160.

logés dans les faubourgs. Indépendants des jurés parisiens, ils ne pouvaient non plus avoir de clientèle à Paris, et jusqu'au XVe siècle, il n'y avait sur la rive gauche, en dehors des murs, qu'une population très clairsemée. Mais à partir de cette époque, tout changea en fait, pendant que se conservait l'ancien droit. Le quartier Saint-Germain devint un quartier habité et riche. Dès lors, les artisans de Saint-Germain des Prés eurent là une clientèle nombreuse et vraiment parisienne. Il y avait donc, pour les artistes, un intérêt très grand à obtenir du bailli de Saint-Germain des Prés le titre de maîtres.

Aussi peut-on faire mention d'assez nombreux peintres ou sculpteurs qui usèrent du privilège. Quelques-uns, bien peu à vrai dire, ont laissé un nom dans l'histoire de l'art, mais il faut observer que la plus grande partie des registres où s'inscrivaient les réceptions dans la maîtrise ont disparu. On rencontre cependant le dessinateur Jean de Saint-Igny et le peintre Lubin Baugin [1]. Un seul nom d'ailleurs suffirait à démontrer que la corporation de Saint-Germain-des-Prés ne se composait pas seulement de vulgaires praticiens : celui d'Antoine Le Nain. Il avait déjà, lorsqu'il se présenta, une certaine réputation, car on se contenta de son consentement à faire une « légère expérience », au lieu du chef-d'œuvre ordinaire [2]. Il est vrai qu'il pro-

1. Reçus le 6 mai 1628 et le 23 mai 1629. Voir les actes dans *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 101.

2. Voici l'acte, que je donne à titre de spécimen, d'après

duisait une de ces fameuses lettres de maîtrise, auxquelles le plus souvent on tenait à joindre par précaution la maîtrise régulière.

On voit assez combien la situation était complexe et combien de conditions particulières s'étaient créées, combien d'intérêts entraient en ligne de compte, combien de lois ou de règlements en conflit.

Si nous examinons les choses au moment où la lutte va s'engager entre les maîtres et les artistes restés en dehors de la maîtrise, c'est-à-dire vers 1645, deux observations doivent, semble-t-il, être faites. En premier lieu, et à prendre la question objectivement, les maîtres avaient pour eux le droit, non seulement au sens strict du mot, mais aussi

les *Nouv. Arch. de l'Art français* (1876, p. 218) : « Du seizième du dict moys de mars 1629. Sur la requeste faite par Antoine Le Nain, compagnon peintre, à ce qu'il soit reçeu maître au dict art et mestier, en vertu des lettres de don par luy obtenues du Roy en faveur du mariage et entrée de la Royne, veu lesquelles lettres... et oy sur icelles Roch Voisin et Salomon du Maurier, jurés, Gilles Le Maistre, Jean Dumel, Maguelon Mirail, Nicollas le Blanc, Jean Clément et plusieurs aultres maistres, qui n'ont sceu dire causes pour ce empescher; avons, du consentement du procureur fiscal, reçeu le dit Le Nain et icelluy recepvons maistre peintre audict Saint Germain des Prez, pour y jouir et user de la dite maistrise plainement et paisiblement audict lieu comme font les autres maistres, à la charge de garder les estatuz et ordonnances dudict mestier, obéyr à la Justice et souffrir la visitation des Jurés, et ordonnons que, de son consentement, fera une légère expérience sans paier, et à ceste fin a fait le serment en tel cas requis et accoustumé. Au bas : Je soussigné, Antoine Le Nain, confesse avoir retiré l'original de la dicte lettre en faveur de laquelle j'ay esté receu, dont je quitte et descharge M. le Greffier. Fait le 19 mars 1629. Le Nain. »

dans ce qu'on pourrait appeler son acception générale et historique. Que le régime des corporations présentât de graves inconvénients, surtout en fait d'art, peu importe, il existait en vertu de déclarations formelles de la royauté; elle venait tout récemment de proclamer qu'elle voyait en lui le principe du travail industriel. Les maîtres remplissaient certaines obligations pour obtenir leur titre, étaient soumis à certaines règles pour exercer leur profession. Comment s'étonner qu'ils aient protesté contre des privilèges, qui allaient non seulement contre leurs intérêts, mais aussi contre les règlements édictés par la royauté elle-même? Le système de la liberté écarté, rien ne justifiait ni les lettres de maîtrise, ni les brevets de retenue permettant de travailler pour le public aussi bien que pour le roi.

D'un autre côté, on peut se demander si, en fait, les gardes jurés avaient entravé la production des peintres et sculpteurs non adjoints à la maîtrise. Une réponse négative ne saurait se faire, car il s'en faut de beaucoup qu'on ait dépouillé les registres du Châtelet, où se trouverait la trace de poursuites exercées. Il est certain pourtant qu'il y a eu dans la première moitié du XVIIe siècle une activité artistique remarquable. Eh bien! où voit-on que Vouet, Philippe de Champaigne, Bourdon, Sarrazin et tant d'autres aient été l'objet de « persécutions »? Ils appartenaient à la classe des commensaux ou des brevetés de la Maison du roi, dira-t-on. C'est donc

que le privilège était respecté, lorsque le titulaire n'invoquait pas un titre de fantaisie; ou bien encore c'est que les maîtres savaient s'incliner devant le talent. Poussin, avant d'avoir la qualité de premier peintre du roi, ne cessait pas d'envoyer en France des tableaux, qu'achetaient ou commandaient les particuliers. Ils ont toujours passé en franchise. En réalité (on n'oserait l'affirmer, mais on le donne comme très vraisemblable), la corporation a surtout lutté contre la concurrence des métiers similaires ou contre l'intrusion des artisans médiocres ou contre la vente des tableaux ou sculptures par des marchands sans titre. Chose curieuse, la liste des mays de Notre-Dame montre que ces tableaux étaient commandés tantôt à des maîtres peintres, tantôt à des peintres indépendants, et cela par une communauté qui avait un intérêt évident à ce que les prérogatives des corps de métier ne reçussent aucune atteinte. Et l'on ne voit nullement que les maîtres peintres aient réclamé. Je crois que sur ces points il faut faire justice des allégations produites plus tard par l'Académie. Elles portent avec elles une singulière exagération.

CHAPITRE III

FONDATION DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET SCULPTURE

La fondation de l'Académie de peinture et sculpture marque une date dans l'histoire de l'art; pour en bien saisir les conséquences, il faut commencer par en pénétrer exactement les causes déterminantes. Or cette création s'explique, pour la plus grande partie, par la transformation qui s'opérait dans l'esprit des artistes. Sous l'influence de l'antiquité et de la Renaissance, l'art avait constitué sa théorie et même sa philosophie, il se considérait comme appelé à exprimer un idéal; cette conception donnait à ceux qui l'exerçaient une haute idée de leur valeur. Ils étaient ainsi amenés à se séparer de la maîtrise, moins parce qu'elle les gênait que parce qu'elle les diminuait. Héritiers des Phidias, des Apelle, dont les noms depuis deux siècles ressuscitaient glorieux, ils se jugeaient compromis par le contact avec un corps « avili » par la pratique du métier et la médiocrité de ses membres.

Sur ce dernier point au moins, il y a des réserves à faire. Qu'on dise que la corporation comprenait beaucoup d'hommes obscurs, de simples commerçants, que la grande majorité des hommes remarquables au temps de Louis XIII se trouve en dehors d'elle, nul ne le contestera, mais on doit reconnaître aussi qu'elle n'était pas sans compter des gens de talent.

Vitet a déjà essayé d'en dresser la liste : il a cité Jacques Blanchard, Lubin Baugin, Pierre Patel, Claude Vignon, Le Blanc, Quesnel, Lallemand, Poërson. On peut ajouter Simon Guillain, Michel Bourdin, Louis Beaubrun [1], Nicolas Legendre, Laurent Magnier, Philippe Buyster, Houzeau [2], Jean de Saint-Igny, Mathieu Le Nain et sans doute aussi ses deux frères. Guillain, Le Nain, Magnier, Buyster méritent une place à part dans la peinture et la sculpture, les deux premiers surtout; les autres eurent un talent fort estimable [3] et valent beaucoup de ceux qui contribuèrent à former l'Académie. Et avant tout, on doit, à la même époque, citer Le Sueur lui-même. On essaie, il est vrai, d'enlever à ce fait toute signification, comme si l'on y voyait une tache sur la mémoire de l'artiste. Mais, en reconnaissant qu'il contribua plus que personne à la fondation de l'Acanémie, on ne fera pas qu'il n'ait appartenu à la maîtrise jusqu'en 1648 : il lui appartenait encore, lors-

1. Signatures apposées aux statuts de 1618.
2. Procès-verbaux, t. I, p. 54.
3. Voir ci-dessous, 3e partie, chap. III et VI.

qu'il peignait pour les Chartreux la vie de saint Bruno [1].

Le Brun lui-même, s'il ne fit pas partie de la maîtrise, y confina singulièrement, quoi qu'on en ait dit. Fils d'un juré, il offre à la confrérie un tableau de sa main [2]; il épouse, en 1647, Suzanne Butay, fille d'un maître peintre. Aussi, quand les membres de la corporation l'exceptaient, cette même année, de l'assignation lancée par eux contre les autres artistes « indépendants », c'était peut-être autant à cause de l'incertitude de sa situation que de la crainte qu'inspirait « son crédit autant des puissances ».

Le conflit se produisit vers 1645. L'origine immédiate en doit être cherchée dans l'avantage qu'avaient obtenu les maîtres peintres et sculpteurs par les lettres royales de 1637. Ils voulurent le pousser à fond. Jusqu'à quel point faut-il trouver des coïncidences avec la situation politique si troublée des années qui précèdent la Fronde, la question est délicate et nous n'abuserons pas des rapprochements. Pourtant on a bien le droit d'observer que le cours des choses met en opposition à ce moment la vieille bourgeoisie parisienne, où les corporations tenaient tant de place, et la Cour, comme le Parlement et le Conseil du roi [3]. Mais, par un renverse-

1. Voir Vitet, *l'Académie de peinture*, p. 43, note 1.
2. « Comme un don gratuit et sans engagement de sa main. » Guillet, t. I, p. 5. — *Relation*, p. 12.
3. On remarquera aussi le conflit entre le Châtelet, juridiction essentiellement royale, et le Parlement. Le cas est fréquent à la même date.

ment bien difficile à expliquer, s'il ne se produisait pas si fréquemment en matière politique, le Parlement allait agir au nom de ces statuts qu'il avait refusé d'enregistrer en 1622, et le Conseil contre les lettres de 1637, par lesquelles il venait de proclamer leur validité.

En 1645, les jurés de la corporation assignèrent au Châtelet deux brevetés, Lévêque et Bellot [1], mais les magistrats les déboutèrent sur le vu des lettres royales de retenue. Requête d'appel des jurés au Parlement, et ici ils élargissaient singulièrement la cause, en demandant un arrêt de règlement sur les points suivants. Les peintres de la Maison du roi et de la Maison de la reine devaient être réduits à 4 ou au plus à 6 pour chaque Maison, d'après les états enregistrés et vérifiés en Cour des aides. Défense aux uns et aux autres de tenir boutique, de travailler pour les églises et les particuliers, à peine de confiscation et de 500 livres d'amende. Les jurés avaient sur tous le droit de visite. En réalité, les maîtres demandaient l'application presque sans réserve des statuts de 1618. Toute l'année 1646 et la première moitié de 1647 se passèrent en procédures, dont « on ne sçaurait lire sans estonnement le dénombrement » [2]. Enfin, le 31 août 1647, le Parlement en Chambre du Conseil prononça par défaut un arrêt

1. C'étaient deux artistes des plus médiocres. (Voir ci-dessous, p. 181.) En les poursuivant, on ne mettait pas l'art à la gêne. L'incident — sans importance — devint un prétexte.

2. *Relation*, p. 11.

avant faire droit. Il décidait que les peintres et les sculpteurs du roi et de la reine seraient appelés devant la Cour, pour prendre communication du procès, « y déduire leurs intérêts, bailler contredits,... pour, ce fait et rapport communiqué au procureur général, estre ordonné ce qu'il appartiendra, despens réservés »[1].

Voilà sur quoi s'émurent les artistes « indépendants ». Y avait-il contre eux menace aussi directe qu'on le penserait en lisant sans préparation la sentence? Non sans doute. D'abord, le Parlement, en adjugeant le profit du défaut aux jurés, dont les adversaires n'avaient pas comparu, ne faisait que se conformer aux règles ordinaires de la procédure; de plus, il se gardait même de rien préjuger; il se bornait à ordonner la communication des pièces. L'affaire pouvait durer longtemps encore. Une sorte de transaction, un *visa* des brevets de retenue déjà délivrés, la limitation de leur nombre dans l'avenir, rien bien entendu de général ni de définitif, voilà l'hypothèse probable, autant que les hypothèses sont permises[2].

1. Je donne la requête et l'arrêt d'après la *Relation*. Car j'ai pu constater qu'elle est très exacte sur ce point, en la comparant avec le Registre du Parlement (Arch. nation. X[1a], 2238. Conseil, 31 août). La procédure avait en effet duré longtemps : la plupart des autres sentences contenues dans les deux registres d'août 1647 font droit à des requêtes présentées dans le cours de cette même année. Quant au « dénombrement des actes », il n'a pas de quoi « estonner » ceux qui sont le moins du monde au courant de la marche des procès.

2. Dans les pages qui suivent, je n'entreprends pas, à

Mais, en réalité, la lutte ne se portait plus sur le terrain judiciaire. Les artistes saisirent avec une sorte d'empressement le prétexte qui s'offrait, et répondirent à l'offensive des maîtres en prenant l'initiative de la création d'un régime opposé à celui de la corporation. Les premiers à qui l'on doit attribuer le projet et un commencement d'exécution furent le sculpteur Jacques Sarrazin et les peintres Juste d'Egmont et Corneille l'aîné. Ce sont eux qui s'entendirent avec M. de Charmois et préparèrent avec lui la requête, « tendante à supplier Sa Majesté de délivrer ceux qui exerçaient les arts et qui étaient continuellement occupés au service de Sa Majesté de l'oppression d'une Maîtrise incompatible avec la liberté de l'Académie, leur donnant ce titre, parce qu'en effet c'était le moyen de les distinguer d'avec le corps des maîtres ». Du reste l'idée flottait dans l'air, car plusieurs « se rencontrèrent dans la même pensée sans se l'être communiquée ». Au même moment, paraît-il, Le Brun faisait en particulier des projets du même genre et en causait avec le peintre Testelin [1].

proprement parler, l'histoire de la fondation et des premiers temps de l'Académie. Ce serait l'objet d'un travail particulier, où l'on n'aurait qu'à suivre Vitet, en le complétant et en le rectifiant sur certains points, à l'aide de documents nouveaux. Je me borne à retrouver les principaux caractères de cette institution et son influence.

1. Ajoutons à ces différents noms ceux de Perrier, Bourdon, Charles et Henri Beaubrun, de la Hire, Hans, du Guernier, Van Opstal. L'auteur de la *Relation* déclare qu'il a omis quelques autres noms, soit par oubli, soit pour des raisons particulières (la défection des adhérents). *Relation*, p. 12.

Lorsque M. de Charmois eut fixé le texte de la requête, il réunit les adhérents à l'hôtel Schomberg et, sur leur approbation, négocia avec quelques artistes qu'on désirait rallier : Guillain et Le Sueur, membres de la maîtrise, Charles Errard et Van Mol, qui n'en faisaient point partie [1]. Ici commença à paraître en première ligne Le Brun, dont la faveur auprès du chancelier Séguier devint très utile aux artistes. Présentée le 20 janvier [2] au Conseil d'État, où avaient pris séance le jeune roi, la reine mère, le prince de Condé, la requête reçut un excellent accueil et fut immédiatement répondue d'une ordonnance conforme, signée sur l'heure même par une exception très notable.

L'Académie de peinture et de sculpture était fondée. Les statuts en furent immédiatement dressés, et la Chancellerie — mais non le Parlement — les enregistra dès le 9 mars. On n'avait pas même attendu ce terme pour agir. En février déjà l'Académie se constituait [3], fixait sa hiérarchie et son

1. On comparera avec intérêt le récit très simple de la *Relation* avec le récit très arrangé des *Mémoires*, t. I, p. 24-26.

2. Vitet dit le 27 et non le 20. Cependant tous les textes imprimés portent le 20. La note manuscrite de M. Hulst dont il parle ne peut aller, à ce qu'il semble, contre ce fait et contre le témoignage de la *Relation* (p. 14).

3. A partir de ce moment, la source principale, avec la *Relation*, est le recueil suivant : *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par A. de Montaiglon, 1875 et suiv. Le tome I embrasse l'histoire de l'Académie de 1648 à 1672. Les actes officiels relatifs à l'Académie de peinture et sculpture se trouvent pour la plupart dans Vitet. On peut aussi consulter Aucoc, *l'Institut de France, lois et*

administration. Elle avait à sa tête un chef ou directeur, titre nominal plutôt qu'effectif; ses membres se partageaient en simples académistes et en anciens, ces derniers, au nombre de douze, chargés de l'enseignement et de la direction générale. Il n'y avait entre eux aucun rang de préséance, chacun pendant un mois à tour de rôle présidait aux exercices. Enfin la gestion matérielle et financière était confiée à un trésorier et à deux syndics. C'était là, remarquons-le, une organisation très libérale; elle ne devait pas tarder à se modifier.

Les commencements furent difficiles et humbles et pourtant on y voit déjà se manifester les tendances de l'Académie, ses principes, ses prétentions. Ainsi, par une requête en date de février, elle demandait qu'il « fût fait défense aux maistres soi-disant peintres et sculpteurs de prendre à l'avenir cette qualité tant qu'ils tiendront boutique, ains seulement celle d'estoffeurs ou doreurs ;... d'entreprendre aucuns tableaux de figures et d'histoires, ni portraits ou paysages, ains seulement de peindre ou faire de relief des moresques, grotesques, arabesques [1]... ».

Dans le sein même de l'Académie, il se produisait bien quelques tiraillements. Certains de ses premiers membres s'étaient retirés. Contre d'autres on com-

règlements, 1889, gr. in-8 (incomplet); P. Clément, *Lettres, Mémoires, Instructions de Colbert*, t. V, p. 441 et suiv.

1. *Bibl. nat., collect. Moreau*, 1390, f° 78, v°. La reine mère d'ailleurs avait voulu, dans la séance du 20 janvier, faire prononcer la suppression de la maîtrise. On reconnaît à ce coup l'Anne d'Autriche de la Journée des Barricades.

mençait à agir par des mesures disciplinaires. On eut tout d'abord à les employer contre le fameux Bellot, l'une des victimes de l'hostilité des maîtres en 1645. On l'avait nommé syndic de l'Académie, pour lui donner une place à côté du corps, sans se porter garant de son talent et sans le mettre à l'épreuve. En septembre 1648, on décide que s'il ne continue pas son service, « messieurs les anciens et tous de ladite Académie le déclarent déchu et démis des privilèges de ladite Académie jusqu'à ce qu'il ait fait un tableau capable de le faire recevoir académiste ». Bellot sans doute ne s'exécuta ni d'une façon ni de l'autre et, en décembre 1648, il fut déclaré déchu « et ses lettres de nulle valeur ». Cet épisode se rattache évidemment au désir de l'Académie de « s'épurer ». M. de la Vrillière avait déjà fait remarquer, « en recevant la première liste », qu'elle contenait quelques noms qui « ne lui semblaient pas assez académiques ». On poussa donc dehors ceux qui du premier coup ne sentirent pas leur indignité [1].

Malgré cela, l'Académie s'augmentait peu à peu [2].

1. Lévêque, le second des brevetés poursuivis en 1645, n'eut pas plus de chance à l'Académie et n'avait évidemment pas plus de talent. En mars 1653, on lui enjoignait « d'apporter sous huit jours le tableau de réception ». Sur le vu de cette œuvre, les anciens refusèrent de le nommer membre et lui offrirent comme extrême ressource... de se faire recevoir parmi les maîtres de la corporation! C'était bien la peine d'avoir joué en face d'eux le rôle de héros. Pourtant l'Académie finit par lui faire grâce. *Procès-verbaux*, I, p. 70, 72.

2. On ne peut arriver à fixer exactement le nombre des académiciens au début. Les listes ne sont pas complètes. Ainsi Louis et Antoine Le Nain, qui ne figurent nulle part

En novembre 1648, elle comptait au moins 30 membres. Elle n'en avait pas plus de ressources et pendant quatre ans et plus, elle vécut, ou peu s'en faut, de dettes. On avait fixé le droit d'entrée à 2 pistoles (20 livres) [1], plus tard on s'imposa volontairement d'une pistole par an [2]. Mais il est curieux de constater avec quelle peine, de 1649 à 1652, on obtenait des artistes le paiement d'une contribution pourtant minime. Tous étaient toujours en retard, Errard devait en octobre 1649 plus de 24 livres, Mathieu Le Nain 39 livres, c'est-à-dire « toutes les contributions, excepté celle de 30 sols » [2]. Qu'on voie là une petite preuve, à côté des grandes, de la détresse générale pendant la Fronde, cela est fort acceptable. Et en effet, on peut saisir dans une foule de menus détails le contre-coup des événements politiques. En 1649, le 6 janvier, la Cour quittait Paris et la guerre civile commençait. Aussi en février, le procès-verbal déclare qu'on n'est pas en nombre ; en mars et en avril, aucune trace de séances. Le reliquat de mai se solde par 7 livres 5 sous tournois.

La situation ne semblait pas moins précaire par d'autres côtés. Tant que le Parlement n'aurait pas enregistré les Lettres patentes d'établissement — et

sur les procès-verbaux, firent partie du corps entre février et mai 1648, date de leur mort. La *Relation* le dit positivement et leurs billets d'enterrement leur donnent le titre d'Académiciens. *Relation*, p. 16, note 1; Fidière, *État civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale*, p. 1 et 2.

1. 40 francs environ en monnaie d'aujourd'hui (valeur intrinsèque).

2. *Procès-verbaux*, I, p. 14.

il avait refusé de le faire, — elles ne devaient avoir qu'une validité légalement contestable. Quant au gouvernement, il avait en 1648-1649 trop de soucis et sentait trop sa faiblesse pour songer beaucoup aux peintres. Enfin la maîtrise n'avait pas désarmé. Elle reprit en 1649 la lutte sur un terrain favorable : celui de l'enseignement artistique. L'Académie avait cependant porté de ce côté ses premiers efforts; elle voyait là une des raisons de son institution. Le Brun avait placé dans une salle quelques antiques pour le travail des étudiants; on posait le modèle devant eux. Le graveur Bosse, le mathématicien Chauveau, le médecin Quatroulx leur donnaient des leçons de perspective, de géométrie, d'anatomie. Mais les élèves venaient peu, et cela peut-être parce que les leçons devaient se payer.

La maîtrise voulut profiter des circonstances. Elle comptait sur Vouet, mécontent, s'il en faut croire Testelin, de ce que « l'on avait entrepris l'establissement de l'Académie sans luy en offrir les premiers honneurs ». Avec lui, elle forma une école académique [1], où il reçut le titre de « prince de leur compagnie », à l'imitation de ce qui se passait à Rome en l'Académie de Saint-Luc. Mignard, Dufresnoy, peut-être les Anguier se joignirent à la corporation. Pour attirer les élèves, on ne demandait que la moitié du prix exigé par l'Académie. La tentative avorta cependant; la mort de Vouet en juin 1649 fut sans doute une des causes de cet échec.

1. *Relation*, p. 23.

Après deux ans de lutte, les choses allaient changer tout à coup. A cette époque féconde en revirements, l'Académie et la maîtrise eurent, elles aussi, presque au même moment que les deux Frondes, leur *édit d'union*.

Si l'on doit en croire les procès-verbaux, les maîtres demandèrent les premiers à conférer avec l'Académie (le 4 février 1651), et des deux parts on rédigea des articles d'accommodement [1]. Les négociations, auxquelles présida surtout Charles Errard, durèrent longtemps, à travers mille difficultés. On se résolut enfin à prendre pour arbitre un conseiller au Parlement, M. Hervé, et le 5 août 1651, l'accord dont il avait fixé les termes reçut enfin l'adhésion des deux corps jusque-là rivaux [2]. Le 24, ils se réunissaient dans la salle des Antiques au Louvre, nommaient recteurs deux jurés, Poërson et Lubin Baugin, à la place de Van Opstal et de La Hire, qui avaient démissionné, puis le 2 septembre, désignaient comme anciens Vignon et Buyster, au lieu de Charles Errard et de Le Brun. Tout semblait ainsi terminé, et le procès-verbal du même jour porte 36 signatures, dont 21 environ appartiennent à des maîtres. Du reste, le régime nouveau avait quelque chose d'assez singulier. Les deux corps conservaient chacun leur organisation propre, leurs privilèges spéciaux, leurs statuts : il y avait des maîtres et des académistes, sorte d'État fédératif.

1. *Procès-verbaux*, p. 41 et suiv. — *Relation*, p. 24-26.
2. *Statuts, ordonnances*, p. 52.

Mais pourquoi l'Académie avait-elle consenti à un pareil rapprochement? Ses historiographes éprouvent ici quelque embarras, car si elle s'unissait à ces maîtres « vils », c'est donc qu'elle ne les jugeait pas si méprisables, et ainsi tombe une partie des arguments en faveur de la fondation. Testelin donne trois raisons : attirer à soi quelques-uns des maîtres les plus honorables qui, par délicatesse sans doute, tenaient pour la corporation; obtenir la mainlevée de l'opposition des jurés aux lettres patentes de 1648; améliorer la maîtrise elle-même, « purger facilement les corruptions qui s'étaient glissées dans la maîtrise » [1].

L'effet répondit mal aux prévisions. Les difficultés reparurent très vite et tout devint prétexte à récriminations. Quant à décider de quel côté furent les torts principaux, nous ne l'essayerons pas, car les documents nous manquent. Nous nous garderons en tout cas de suivre à la lettre la *Relation* ou même les *Procès-verbaux*. Le sentiment le plus élémentaire de la critique historique empêche d'y ajouter foi, on le comprend de reste. Ils pourraient tout au plus révéler la mauvaise volonté de l'Académie, la résistance constante de Le Brun à l'idée de jonction, la conversion de Charles Errard à ses sentiments. Au fond, les Académiciens finirent sans doute par craindre de se trouver débordés, car les maîtres formaient la majorité. Certainement bien

1. *Relation*, p. 26.

des séances ne se passèrent pas sans orages : au dehors comme au dedans, on dut s'agiter, des paroles vives s'échangèrent. Pour s'en étonner, il faudrait ignorer ce qui se passait à la même époque en plein Parlement : les maîtres des enquêtes soufflant la discorde, les batailles jusque dans la Grand Chambre, Retz presque étouffé entre deux portes dans la bagarre. Et précisément, dans la maîtrise même, les jeunes jouaient un peu le rôle des juges des enquêtes.

Aussi les statuts de jonction venaient à peine d'être enregistrés en juin 1652 [1] que les deux corps se séparaient. Du reste, jamais la situation n'avait été plus critique, de quelque côté qu'on se tournât. La guerre civile avait recommencé, la Cour avait quitté encore une fois Paris livré à lui-même. La séance de l'Académie du 5 juillet avait lieu le lendemain même des massacres à l'Hôtel de ville. En août, on était obligé de remettre les délibérations à l'assemblée suivante [2]. Mars, comme on eût dit à cette époque, chassait Apollon et les Muses. Et le 7 septembre, le modèle Girard déclarait qu'il ne « pouvait tenir l'école pour le peu d'escoliers qui y viennent désigner » et remettait entre les mains de Testelin les clefs de la salle [3].

1. On peut expliquer en partie la séparation par ce fait que le Parlement avait du même coup enregistré les statuts royaux de 1648. La diplomatie de l'Académie avait ainsi triomphé.

2. *Procès-verbaux*, I, p. 63-64.

3. *Procès-verbaux*, I, p. 64.

On aimerait à savoir quels sentiments éprouvait l'Académie à l'égard de cette royauté qui avait présidé à sa naissance. Nous n'avons trouvé sur ce point dans les procès-verbaux qu'un témoignage négatif, mais singulier. Le 22 septembre, la Compagnie fut convoquée pour délibérer sur la proposition de députer auprès du roi, comme faisaient les autres corps et communautés de Paris. Elle ne put prendre de décision, faute d'un nombre suffisant de membres. Séances vides en octobre et le 2 novembre; le 11 novembre seulement, on résolut de rétablir l'enseignement à l'Académie. Girard y revint le 19, vingt jours après la rentrée du roi dans sa capitale. Voilà une date historique et qui marque vraiment le retour de l'ordre.

Le calme se rétablit aussi pour un moment entre les maîtres et les académistes; il se fit là comme dans la politique une amnistie. Les deux corps, vers janvier (1653), se réunirent encore une fois, mais pour constater, dès l'abord, leur gêne financière : les loyers n'étaient pas payés. Un ancien juré de la corporation, Claude Vignon, sauva l'Académie, il prêta 250 livres, qu'on s'obligea à lui restituer « préalablement à toutes choses » [1]. L'année 1653 s'écoula péniblement. Mais, dès 1654, les conflits renaissaient chaque jour.

Les maîtres s'abstenaient souvent de venir aux

1. Procès-verbal de la séance du 8 mars 1653. Il porte trente-sept signatures, vingt d'académistes, dix-sept de maîtres.

séances. En octobre 1654, Buyster déclarait « rejeter la qualité d'académicien », pour conserver celle « d'ancien bachelier »[1]. La rupture se produisit en 1655; elle se fit par une sorte de coup d'État préparé de longue main et secrètement contre les maîtres[2]. Cette fois on s'adressa au surintendant des bâtiments royaux, M. de Ratabon. Errard, Le Brun, Testelin s'abouchèrent avec lui, préparèrent en commun des articles nouveaux, les communiquèrent « secrètement » aux académistes, s'assurèrent l'appui du chancelier, allèrent trouver le secrétaire d'État, La Vrillière, et même le cardinal Mazarin. Seul, le premier président, Molé, fit quelques difficultés : « il objectait qu'il y avait une transaction avec les maîtres, laquelle on devait observer de bonne foi »[3].

Pour amuser ceux-ci, on faisait courir le bruit que le roi accordait aux deux corps de nouvelles grâces. Tout bien préparé, on fit une « convocation générale des deux compagnies, pour s'assembler en la salle commune, laquelle on décora extraordinairement par une tapisserie de haute lice : on couvrit la table d'un grand tapis de velours cramoisy, lequel on accompagna de trois fauteuils. Cette magnifique décoration surprit et estonna tous les maistres, dont la plupart se tenaient par respect dans la salle de

1. *Procès-verbaux*, p. 94-97.

2. Sur ce point consulter la *Relation*. Testelin, qui écrivait à un moment où l'on n'avait plus à ménager la maîtrise, raconte avec une satisfaction naïve cette sorte de petit complot (p. 36-42).

3. « Une Académie en peinture, pourquoi? » aurait-il dit.

l'Écolle[1]. » Et Testelin de raconter la stupéfaction de ces pauvres maîtres, en voyant arriver trois carrosses, M. de Ratabon, précédé de l'officier en exercice et suivi du secrétaire, portant une cassette couverte de maroquin bleu fleurdelisé d'or, puis les membres de l'Académie « suivant fort gravement ». Scène de haute comédie, où la partie la plus comique est peut-être l'orgueil étalé des académiciens de se voir protégés par des gens à trois carrosses. Séance prise, le secrétaire « déploya les lettres et les lut d'un ton haut et posé ». Les maîtres immédiatement protestèrent.

Testelin laisse entendre qu'ils se refusèrent à écouter « les raisons qu'on voulait leur donner de ce règlement »[2]. Comme si la chose n'était pas claire et la rupture éclatante. Les maîtres donc se retirèrent, firent enlever « furtivement de la chambre commune tout ce qu'il y avait de meubles,... jusques à des figures de plastre moullées sur l'antique qui appartenaient en particulier à l'Académie, laquelle toute joieuse d'estre délivrée de cette importune compagnie, abandonna volontiers toutes ces choses plutost que d'entrer en procès »[3].

1. *Relation*, p. 40.
2. *Relation*, p. 41-42; *Procès-verbaux*, I, p. 101.
3. *Relation*, p. 44. Les négociations avec les maîtres durèrent pendant toute l'année 1655 et encore en 1656. Il n'y a aucun intérêt à les suivre. On les trouvera dans les *Procès-verbaux*, p. 98-124. Les nouveaux statuts de l'Académie furent enregistrés au Parlement le 23 juin 1655. En 1656, et par compensation, on confirma ceux de la maîtrise. De là naquit l'Académie de Saint-Luc. BLANCHARD, *Table chronolog. des ord.*, II, 2063.

Le règlement « accordé par le Roi » ne consacrait pas seulement la séparation de l'Académie et de la maîtrise, il modifiait considérablement le régime académique. Vitet a fort bien remarqué que les statuts de 1648 étaient surtout une déclaration idéale de principes, qui donnait peu de chose à l'organisation proprement dite. Il n'en alla pas ainsi en 1654-55. L'Académie avait un protecteur et un vice-protecteur; son chef prenait le nom de directeur; il avait pour assistants, pour suppléants au besoin, quatre recteurs choisis parmi les anciens, et « prenant séance au-dessus d'eux ». Les anciens changeaient leur titre en celui de professeurs, et leur nombre restait fixé à douze [1]; au-dessous d'eux venaient les Académistes. Enfin on instituait un chancelier, pris entre les recteurs, professeurs ou conseillers, et on maintenait un trésorier, un secrétaire et des huissiers.

L'Académie pouvait s'applaudir des grâces que le roi lui accordait. Trente de ses membres allaient jouir des mêmes privilèges que les « Quarante de l'Académie française » [2] et, par un brevet ajouté aux statuts le 28 décembre 1654, on lui donnait, « en attendant que la nécessité de ses affaires lui permette de faire bastir en lieu plus commode, la

1. Deux d'entre eux sortaient de charge chaque année par la voie du tirage au sort et devenaient conseillers.

2. Exemption des charges de tutelle et curatelle, du guet et de la garde; droit de *committimus* (juridiction des maîtres des requêtes de l'Hôtel pour les académiciens, ou des maîtres des requêtes du Palais, à leur choix).

gallerie du collège royal de l'Université pour ses séances et ses exercices ». On la gratifiait de 1 000 livres par an, pour les besoins de l'enseignement. Enfin on lui concédait le monopole de l'enseignement [1] et ses recteurs étaient institués juges des différends relatifs à l'exercice de l'art, même au paiement des ouvrages de peinture et de sculpture. En revanche, elle commençait à « être attachée d'un certain collier ». D'abord, le protecteur et le vice-protecteur ressemblaient bien un peu à des surveillants; puis l'article III des statuts donnait au surintendant et aux intendants des bâtiments de Sa Majesté le droit d'assister aux assemblées des élections des recteurs et d'y présider en l'absence du protecteur et du vice-protecteur. D'un autre côté, au lieu de ce sentiment de confraternité et d'égalité qui inspire les statuts de 1648 [2], ceux de 1654-55 introduisent la hiérarchie. Le Brun peut rentrer à l'Académie, il semble qu'on l'ait refaite à son intention et à sa mesure. D'ailleurs l'histoire postérieure montre presque immédiatement la grande compagnie de plus en plus triomphante, mais de plus en plus dépendante du pouvoir. Le roi la tient par Colbert et Colbert par Le Brun [3].

Cependant, malgré l'intervention royale non déguisée, l'unité ne se réalisa pas du premier coup.

1. Voir, sur tous ces points, VITET, p. 229-245.
2. Voir par exemple les articles V et IX.
3. Dès novembre 1661, l'Académie avait demandé à Colbert d'être son chancelier et lui faisait toutes sortes d'avances. *Procès-verbaux*, I, p. 187.

La maîtrise subsistait et même le roi avait ajouté à ses statuts quelques articles qui lui étaient favorables. Elle comptait encore un très grand nombre de membres; Mignard, Dufresnoy, Anguier continuaient à la soutenir [1]. Un troisième groupe se composait de la plupart des peintres du roi et des hôtes du Louvre, qui maintenaient leur indépendance entre les deux corps.

Il faut attendre le gouvernement personnel de Louis XIV pour assister à une victoire définitive de l'Académie. Mais elle ne s'obtiendra pas sans lutte. Colbert aura à intervenir, à user sur le Parlement de son autorité toute-puissante [2]. De 1661 et surtout de 1662 à 1671 [3] environ, les *Procès-verbaux* nous montrent les derniers opposants venant à résipiscence et prenant successivement place dans la Compagnie, où d'ailleurs on les accueille en général bénévolement. Dès lors s'accomplit dans l'art comme ailleurs le rêve de Louis XIV et de Colbert : la concentration des forces disciplinées.

Et en effet, personne ne peut se refuser à constater les rapprochements entre cette histoire particulière et l'histoire générale; même marche progressive vers

1. En 1659 encore les jurés firent saisir des tableaux sur le peintre Le Maire, membre de l'Académie. *Procès-verb.*, I, p. 169-161. En 1663, nouvelle attaque des maîtres, soutenus par Mignard, etc. *Procès-verb.*, I, p. 232. Ils échouèrent.

2. *Lettres, Instr., de Colbert*, V, p. 244.

3. Voir *Procès-verbaux*, I, p. 222-230, 271, 272. Le 3 mars 1663, adhésion de Nocret, Mignard, Dorigny; le 17 mars, les adhésions arrivent par fournées, puis viennent J.-B. de Champaigne, Villequin, etc.

l'unification, la réglementation, même tendance à tout absorber dans la monarchie. Autre trait : l'effacement de la bourgeoisie; les corporations, qui pour beaucoup la représentaient, disparaissent ou sont de plus en plus placées sous la direction administrative. Partout va régner la ligne droite.

Les coïncidences saisiront encore plus fortement, si l'on rapproche quelques faits d'ordre à peu près analogue. Laissons de côté l'Académie française, quoique son organisation ait servi sur certains points de modèle à l'Académie de peinture. Mais l'organisation théâtrale offrirait des faits du même ordre. L'analogie se rencontre encore mieux dans l'histoire de la musique. Là aussi il existe une corporation, celle des ménétriers [1], et, à côté d'elle, les membres de la musique royale, dont la situation présente de singuliers rapports avec celle des brevetés. La lutte ne cesse point entre ces frères rivaux et pendant longtemps elle se poursuit à l'avantage des premiers, qui obtiennent en 1658 un nouveau règlement. Mais, en 1661, Louis XIV établit une Académie royale de danse. Elle se composera « de treize des plus expérimentés au fait dudit art, qui s'assembleront une fois le mois pour conférer entre eux du fait de la danse, aviser et délibérer sur les moyens de la perfectionner et corriger les abus et défauts qui y peuvent avoir

1. E. Bernhard, *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris* (Bibl. de l'École des Chartes, t. III, IV et V; voir pour le XVII[e] siècle le tome IV, p. 542, 548, et le tome V, p. 254 et suiv.).

esté ou estre ci-après introduits »[1]. Or les ménétriers avaient eu jusqu'à présent le monopole de la danse comme de la musique ; ils en appelèrent au Parlement, qui en 1662 mit les parties hors de cour. Ce n'était là qu'un préliminaire, et en 1669 d'abord, puis en 1672, le roi instituait l'Académie royale de musique [2], faisait défense de représenter aucune pièce chantée, sans la permission écrite du sieur Lulli, accordait à celui-ci d'établir des écoles particulières, et créait sous ses ordres un véritable corps d'académistes (le nom y est), qui prétendaient contre les maîtres au monopole de l'enseignement. Et là, comme pour la danse, les maîtres succombaient, malgré leurs réclamations, et là aussi, Colbert intervenait au profit de Lulli [3]. L'art se ramenait, comme la littérature et la science, à la forme académique. On connaît assez la liste de ces grandes compagnies. En voici une à ajouter : en 1674, Colbert donnait un privilège pour une « Académie royale de spectacles ». On y devait faire des carrousels, des joutes, des combats d'animaux [4]. Nous voilà bien loin de l'Académie française, même de l'Académie de musique.

L'acte de 1648 a pu avoir des résultats utiles, il n'était nécessaire ni pour créer l'art, ni même pour

1. Lettres patentes de 1661 dans Bernhard (*Bibl. Éc. Ch.*, V, p. 261). Quand on lit ces lettres et leur préambule, on s'aperçoit que le maître à danser de M. Jourdain n'est pas aussi ridicule *historiquement* que l'a présenté Molière.

2. *Lettres de Colbert*, t. V, p. 535-36, et *Bibl. Éc. Ch.*, t. V, p. 277 et suiv.

3. *Lettres... de Colbert*, t. V, p. 233.

4. *Ibid.*, p. 551.

le relever ou le développer. Lorsque les ministres du roi écrivaient [1] dans le préambule du Brevet du 28 décembre 1654 : « L'Académie royale de peinture et de sculpture, que S. M. a ci-devant établie en sa bonne ville de Paris, a tellement réussi selon son désir que ces deux arts, que l'ignorance avait presque confondus avec les moindres mestiers, sont maintenant plus florissants en France... qu'en tout le reste de l'Europe », ils commençaient à créer la légende de Louis XIV. D'ailleurs l'Académie s'était en réalité fondée en dehors de l'initiative du gouvernement, qui avait eu pour rôle presque unique de consacrer le fait accompli ; nous l'avons vu.

Quelle influence a-t-elle exercée?

Elle a séparé l'art du métier, là se trouve peut-être la raison déterminante, on oserait dire unique, de son institution. Elle a constitué les artistes en un groupe particulier et déterminé; elle en a presque fait un ordre, elle a modifié leur condition sociale. Qu'y ont-ils gagné? Individuellement rien, au moins les plus grands d'entre eux, car ils jouissaient personnellement de l'estime et de l'admiration. Mais l'ordre tout entier a été par là relevé, personne ne le niera; il a été en même temps quelque peu isolé; il a tendu à vivre en lui-même, à se séparer de ce milieu bourgeois, où il avait eu des attaches et sans doute trouvé des inspirations. De là, le dogmatisme artistique se développant et

1. *Statuts, Ordonnances,* p. 52, et VITET, p. 236.

quelquefois s'exagérant, d'autant que le fait coïncide avec la reprise de l'esprit classique toujours un peu hautain de sa nature.

Et puis la fondation de l'Académie, qui avait pour objet de rendre les artistes plus indépendants, les a davantage placés sous la direction gouvernementale et administrative. Groupés, comme ils le furent, en un corps, on pouvait plus facilement les saisir. Le faisceau résiste, mais il donne prise. Et peut-être la protection, incertaine sans doute, du public, valait-elle mieux que l'appui d'un souverain ou d'un ministre, qui a tant de tendances et de facilités à devenir un maître [1].

L'Académie, qui reprochait à la maîtrise sa tyrannie, se montra-t-elle plus libérale qu'elle? Non, à l'égard de ceux qui résistèrent [2]. Oui, à l'égard de tous les autres. A la différence de l'Institut actuel — on a eu raison de le faire remarquer, — elle s'ouvrit largement et admit chez elle tous les artistes, dès qu'ils manifestèrent seulement des promesses de talent [3] : paysagistes, peintres de fêtes galantes, aussi bien que d'histoire. Claude Gillot y entra à vingt-sept ans, Watteau en fit partie dès l'âge de trente ans, Chardin au même âge à peu près.

1. On sent cela en lisant les *Procès-verbaux*. L'intervention de Colbert est fréquente, même dans les détails. Celle de Louvois sera plus lourde.

2. Vitet, p. 146, 150. « Qu'on juge avec sévérité l'Académie de 1664, l'Académie toute-puissante et oppressive; rien de mieux. »

3. Vitet, p. 5-8, et Appendice.

Mais qu'a-t-elle donné à l'art proprement dit? Elle ne l'a fait ni plus grand ni plus haut, car Poussin, Le Sueur, peuvent, je suppose, se comparer au moins à Le Brun et à Mignard; et, de plus, au talent de ces deux peintres eux-mêmes l'Académie n'a rien ajouté. Le Brun a formé l'esprit de la compagnie, on ne voit guère ce qu'il a reçu d'elle.

Elle a, à vrai dire, créé deux choses également fâcheuses : l'unité et la pédagogie. Cela tient beaucoup à Le Brun, à Louis XIV, à Colbert. Ces trois esprits ne concevaient rien en dehors de leur idéal particulier, et comme ils dominèrent sans réserve l'Académie [1], ils se servirent d'elle pour faire disparaître à peu près tous les genres qui ne rentraient pas dans leur conception du Beau. Quant à la pédagogie, la compagnie, mise en possession du monopole de l'enseignement, la fixa tout naturellement dans le sens prétendu classique, auquel Le Brun affectait de se rattacher. Or, rien de plus factice, de plus faux, ajoutons le mot, de plus pauvre que cette pédagogie. Elle ne comprenait pas l'antiquité, qu'elle connaissait fort mal, dont elle ne pénétrait pas l'esprit; elle ne connaissait rien de la nature ni de la vérité psychologique; elle ramenait tout, la pensée, l'expression, l'exécution, à des formules [2].

1. Malgré quelques tentatives de résistance, mais facilement réprimées.

2. Je ne puis ici donner les preuves; elles abondent. On n'a qu'à lire sans parti pris les procès-verbaux des Conférences de l'Académie. On verra combien les Anciens, Raphaël, Poussin, y sont rapetissés. Voir aussi, pour le com-

Alors disparurent la personnalité, l'individualisme[1], tout se coula dans le même moule, et l'on se prend à regretter cet enseignement un peu vagabond qu'avaient reçu les Poussin, les Lorrain, ou cet apprentissage par lequel avaient passé les Le Sueur, ou cette libre éducation dans laquelle l'artiste se formait au hasard, ou encore ce Tour de France, où il prenait le sens de son pays, de son temps et surtout celui de la vie.

mencement du XVIIIe siècle, le poème ridicule de Coypel sur la peinture. On trouvera ci-dessous, dans les chapitres IV et V de la quatrième partie, quelques extraits des Conférences.

1. Voir DE CHENNEVIÈRES, *Recherches sur... quelques peintres provinciaux*, t. III, p. 15-18. — MARQUIS DE LABORDE, *de l'Union des arts et de l'industrie*, 1856. — VITET, p. 146-196.

TROISIÈME PARTIE

LES HOMMES ET LES ŒUVRES

CHAPITRE I

LES DOCTRINES ET LES GENRES

Avant de nous placer en face des œuvres, résumons quelques traits généraux qui serviront à les expliquer.

Une activité remarquable, un art où l'unité des doctrines se concilie avec la diversité des genres et la variété des aptitudes, voilà ce qui frappe tout d'abord, quand on étudie la première moitié du XVIIe siècle. Il est possible de discerner les causes principales de cet état de choses.

Ce temps est par excellence celui de la protection ; la société y eut un goût passionné pour les arts comme pour la littérature. Louis XIII, Marie de Médicis et Anne d'Autriche, Richelieu et Mazarin, les ministres, les financiers, la bourgeoisie, les corpo-

rations, tout le monde s'y intéressa. Le clergé se trouva d'accord avec son temps sur ce point comme sur tant d'autres, et même Port-Royal eut son peintre.

La protection s'exerce sous toutes les formes, elle prend le sculpteur, le peintre ou l'architecte presque dès l'enfance, pour faciliter son éducation; elle le suit pendant toute sa carrière; aussi clairvoyante que libérale, elle n'attend ni le succès, ni la renommée, elle sait deviner les talents et ainsi les susciter. Le Sueur n'avait pas trente ans, quand il fut choisi par le président Lambert pour décorer son Hôtel; Philippe de Champaigne n'en avait pas vingt-sept, quand Marie de Médicis lui commanda six tableaux pour les Carmélites. Ce n'est pas tout : rarement on a donné aux artistes plus d'occasions de faire grand : églises, palais, châteaux, tombes monumentales, vastes décorations murales, voilà de quoi élargir et élever toutes les facultés; et pas de gênes, pas d'entraves, l'argent dépensé généreusement, une libre carrière laissée presque toujours aux fantaisies de l'inspiration [1].

Aussi les artistes se multiplient à ce point qu'on ne saurait les énumérer. Si nombreux qu'ils soient

1. Rien peut-être ne marque mieux le rôle de la protection et l'union étroite des artistes et de la société que l'histoire de l'Académie : elle se fonde grâce à la reine mère et à Séguier, avec le concours de M. de Charmois: elle met à sa tête un protecteur et un vice-protecteur pris en dehors d'elle, et jusqu'au bout elle inscrira parmi ses membres de simples *amateurs*.

dans la maîtrise, elle ne peut les contenir tous ; il existe à côté d'elle une légion de privilégiés et d'indépendants. Si des Français s'en vont en Italie et même s'y fixent, l'Italie en retour nous envoie quelques-uns de ses nationaux, la Belgique bien plus encore. Presque autant que la Péninsule, la France redevient pour eux la « Terre Promise ». Tous y sont occupés sans interruption. L'art, comme on dit familièrement, « nourrit son homme », même quand il ne donne pas la fortune ou la réputation. En effet, peu d'époques ont été aussi productives. A lire Guillet de Saint-Georges ou les historiens de Paris, tels que Germain Brice, Sauval, on éprouve une sorte d'étonnement, devant le dénombrement des œuvres exécutées dans l'intervalle de ce demi-siècle. On a alors, avec l'impression d'une époque féconde, expansive, presque exubérante, celle d'un art vivant de la vie du temps, se ramifiant dans la nation, et même gardant encore çà et là quelques attaches presque populaires.

Ce n'est pas seulement à Paris que se rencontrent ces conditions favorables. Bien que la capitale devienne de plus en plus le centre de l'activité nationale, elle ne l'absorbe pas encore tout entière, surtout au début. Il n'y a guère de grande ville de province qui n'alimente un foyer d'art : on en trouve à Lyon, à Rouen, à Nantes, à Bordeaux, à Montpellier. Les municipalités ne se contentent pas de leurs artistes, elles retiennent souvent les autres au passage et quelquefois les gardent. Les gentils-

hommes de province faisaient de même. Combien de peintres ou de sculpteurs s'arrêtèrent ainsi à Lyon, au retour de Rome, et y travaillèrent avant de rentrer à Paris ! Nicolas Mignard put demeurer presque toute sa vie à Avignon et y trouver de l'ouvrage. De leur côté, les petites villes fournissaient du travail à ces artistes nomades, dont quelques-uns eurent du talent et dont l'existence est un des traits curieux et significatifs du temps. Il se maintint donc à côté de l'école parisienne des écoles provinciales[1], comme il se maintint pendant longtemps une vie politique provinciale.

La variété dans les productions de l'art tient pour beaucoup à la façon dont s'exerça la protection et à la condition des artistes : pas de bureaucratie ni d'ingérence administrative, pas encore d'autorité académique; les amateurs nombreux et de conditions sociales diverses, de goûts non absolument identiques. Quant aux artistes, qu'il y eût parmi eux des membres de la maîtrise, même des gens de métier et des indépendants, des Parisiens et des provinciaux, des Italiens et des Flamands, des hommes nourris aux doctrines de l'antiquité ou de l'Italie et d'autres qui s'étaient formés en plein fonds de la culture nationale, ce sont des faits dont l'importance n'échappera à personne.

1. On les a beaucoup étudiées depuis quelque temps. Voir DE CHENNEVIÈRES, *Recherches sur la vie et les œuvres de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. 1853-57, 3 vol. in-8; *Réunions des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1872 à 1892; *Archives de l'Art français* et *Nouvelles Archives*, passim.

Nous voilà bien loin des abstractions, qui résumaient l'art en quelques noms et ces noms eux-mêmes en quelques formules. Ce n'est pas cependant qu'il y ait lieu de renverser les rangs. Sauf une ou deux exceptions, les plus célèbres parmi les artistes de l'époque demeurent encore les plus dignes de l'être, mais on doit placer à côté d'eux quelques hommes, qui valent mieux que la demi-obscurité où on les a laissés. Et d'ailleurs, à grouper ainsi auprès des personnages de premier ordre certaines individualités de second ou même de troisième plan, on comprend mieux les uns et les autres, on saisit plus fortement le sens réel et la portée des œuvres.

Malheureusement le temps et une longue indifférence ont accompli leur tâche; on a si longtemps négligé la plupart de ces artistes que leur biographie s'est comme dissoute par l'effet des années, et qu'il est difficile d'en rassembler les restes. Et surtout, combien de productions ont disparu! Pour la peinture et la sculpture, cette moitié de siècle a été relativement aussi maltraitée que le moyen âge. On aura à chaque instant l'occasion de constater les pertes.

L'art que nous étudions ne s'est pas formé du premier coup : en le suivant dans son évolution, on voit fort bien comment se fit le passage de Henri IV à Louis XIV, et l'on constate une fois de plus la concordance entre les faits politiques, sociaux et intellectuels. De 1610 à 1624 environ, on saisit encore des traces persistantes de l'esprit antérieur : le style de Henri IV, celui de la Renaissance, même le style

gothique apparaissent encore, mais de plus en plus épars, fragmentés, exceptionnels. Au contraire, les éléments qui vont bientôt dominer se constituent, se multiplient, s'associent, se condensent. Vers l'avènement de Richelieu au pouvoir, ils sont fixés. D'ailleurs, la nouvelle conception artistique, si arrêtée qu'elle soit dans ses principes, s'établit d'abord par l'action et par l'expérience, non par la pédagogie. Architectes, peintres ou sculpteurs appliquent les doctrines avant de les formuler, faisant en cela comme Malherbe et Corneille.

Mais, comme on est dans un temps de raisonnement, on va tendre de plus en plus à ramener les faits à des lois préexistantes, et bientôt paraîtront les ouvrages théoriques, c'est-à-dire quelque chose de plus que la théorie même. C'est la reprise de l'œuvre accomplie un siècle plus tôt par Joachim du Bellay et ses amis, par les traducteurs de Vitruve ou par Philibert Delorme. L'art trouve aussi des Abbé d'Aubignac. Ici intervinrent les amateurs, tantôt seuls, tantôt de concert avec les artistes. M. du Jon avait déjà publié, en 1637, mais à l'étranger, son traité sur la peinture[1]. M. de Chambray fit imprimer en 1650 le *Parallèle de l'Architecture antique et de la moderne*, en 1651, le *Traité de la peinture de Léonard de Vinci*[2]. Ainsi s'annonçaient les Félibien, les

1. Junius, *De Pictura veterum*. Amsterdam, 1637, in-4.

2. *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit d'italien en français* par R(oland) F(réart), S(ieur) D(e) C(hambray), 1651, in-8. Il l'accompagna d'une longue préface dédiée à Poussin. — Nous ne parlons pas

de Piles et tant d'autres, et, au même moment à peu près, se créait l'Académie. Dès le premier jour, elle faisait figurer dans ses statuts l'idée de discuter les sujets relatifs à la peinture et à la sculpture [1]. On a vu d'autre part quelle place tenait la question d'enseignement dans ses préoccupations comme dans celles de la maîtrise. Par là allait se fixer et s'exagérer la pédagogie, devenue officielle, et se préparer plus que l'unité : l'uniformité.

Heureusement, on n'en vint pas là immédiatement et l'art, sous Richelieu comme sous Mazarin, s'il eut des tendances communes, garda quelque souplesse et quelque liberté. Il fut à l'état d'oscillation constante : oscillation des doctrines artistiques aux influences sociales, de l'antiquité aux traditions nationales, de l'Italie à la Flandre, de l'esprit aristocratique au tempérament bourgeois, de la pensée laïque à l'inspiration religieuse, du catholicisme des jésuites au christianisme de Port-Royal. Mais c'est dans ces oscillations mêmes que se fixa son équilibre.

Y a-t-il lieu d'abord de distinguer entre ses diffé-

des poèmes sur la théorie de l'art. Dufresnoy, peintre lui-même, composera un *De Arte graphica*, publié en 1668, après sa mort.

1. Statuts de 1648. Art. IX.... Ils (les académiciens) se communiqueront les lumières dont ils sont éclairez, n'estant pas possible qu'un particulier les puisse toutes avoir ny pénétrer sans assistance dans la difficulté des arts si profonds et si peu connus.... Partant lesdits académiciens diront librement leurs sentiments à ceux qui proposeront les difficultés de l'art pour les résoudre.

rentes applications? Il est intéressant à coup sûr d'en constater la multiplicité.

A côté de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, la gravure tient une grande place dans ce temps; l'art du dessin se présente sous les différentes formes du crayon, du pastel, de la miniature; la gravure en médailles (qui fait en réalité partie de la sculpture) y prend un développement à tous égards remarquable. Et les arts ornementaux ou industriels : tapisserie, orfèvrerie, meuble, costume, montrent jusqu'où allait l'extension de la culture artistique. Pourtant, quand il s'agit d'une étude historique ou même esthétique, non seulement on peut, mais aussi on doit s'en tenir presque exclusivement à l'architecture, à la peinture, à la sculpture. Outre en effet qu'elles représentent la plus grande somme d'activité et la meilleure, le caractère de l'époque est précisément que les *grands* arts donnèrent la direction aux *arts secondaires*. Seuls, en effet, ils eurent un idéal, des principes, une doctrine, et ils la transmirent

Il existe d'autres divisions : la première sépare l'art laïque et l'art religieux; elle fournit des cadres commodes, mais elle correspond surtout à un besoin de classification et elle est peu historique. Au XVIIe siècle, on a appliqué à ces deux formes de l'art à peu près les mêmes théories; c'est à peine si l'on distinguait entre elles, même pour l'architecture.

Au contraire, on attachait une grande importance

à une classification, qui a persisté jusqu'à nos jours et qui établissait une sorte de hiérarchie entre les artistes. A vrai dire, elle ne se faisait que dans la peinture, mais la pensée sur laquelle elle reposait s'appliquait à d'autres parties de l'art. Au premier rang, on plaçait la « *peinture d'histoire* », qui comprenait l'allégorie, les scènes mythologiques, les tableaux de piété, aussi bien que l'histoire proprement dite. La seule condition était que les sujets fussent empruntés à l'antiquité païenne ou chrétienne. Ainsi les *Bacchanales* de Poussin rentraient dans la classe des tableaux d'histoire. Ce genre embrassait l'immense majorité des œuvres du temps. Ensuite venait le *portrait*, puis le *paysage*, qui devenait peinture d'histoire quand l'*homme antique* y figurait, puis la *peinture de batailles* (quand il s'agissait de batailles modernes), puis la *peinture de fleurs*, puis les *bambochades*, c'est-à-dire tout simplement la *peinture de genre*, au sens actuel du mot.

Bien que ces divisions se retrouvent à chaque instant dans l'histoire de l'art, elles serviraient peu à en déterminer les caractères. C'est peut-être pour s'y être trop attaché, qu'on l'a pendant si longtemps faussée, en la faisant reposer sur une prétendue distinction entre les genres nobles et les genres inférieurs. Poussin, Bourdon, Vouet ont été des peintres d'histoire. Songera-t-on un moment à les rapprocher? Ne voit-on pas des différences entre leur esprit et celui de Le Sueur, de Philippe de Champaigne, peintres d'histoire, eux aussi, et ne saisit-

on pas, au contraire, de singulières affinités entre ces derniers et les Le Nain, peintres de *bambochades*?

C'est donc sur l'esprit des œuvres, non sur le sujet, qu'il faut se régler pour discerner les différents caractères de l'art, et l'on arrive à démêler en lui trois directions principales, où se constituèrent trois genres : le genre décoratif, le genre classique, le genre réaliste et religieux. Le premier se pénétra surtout des modèles italiens, le second, des enseignements antiques, le troisième se forma de quelques traditions nationales survivantes et d'inspirations flamandes.

L'architecture, la peinture et la sculpture se retrou veront dans chacun de ces genres avec le propre de leur nature. L'architecture, toujours plus portée à l'unité, éliminera davantage les éléments secondaires et elle tirera de ces différents modes un style à la fois unique et composite, plus abstrait peut-être dans l'art religieux, plus vibrant dans l'art laïque, pourtant identique partout à lui-même. La sculpture ramènera chacun de ces éléments à des moyennes, les modérera, les atténuera en les pliant aux conditions de sa plastique. La peinture, infiniment souple, variée, entrera par là en contact étroit avec toute la vie de l'époque, comme avec ses doctrines, ses sentiments et ses idées; elle les exprimera aussi bien dans l'intensité de leur puissance que dans leurs moindres nuances. Elle se moulera sur son temps et le pénétrera, comme le métal en

fusion se répand jusqu'aux extrémités de la forme.

Où donc est dans tout cela l'unité de l'art? Elle est d'abord dans l'autorité à laquelle il se rattache : l'antiquité classique; elle est aussi dans la conception qu'il se fait de lui-même. Décoratif, philosophique ou réaliste, il demeurera toujours un art raisonné, discipliné. S'il n'atteint pas partout à la grandeur, il exprimera du moins deux des qualités qui la composent : tantôt la noblesse et tantôt la gravité. Enfin il gardera avec le sentiment des convenances celui de la dignité morale.

D'ailleurs, la comparaison avec d'autres époques fait éclater son unité, comme la comparaison avec lui-même sa diversité. Églises, châteaux, tableaux ou sculptures, rien ne peut se déplacer et se transporter ni avant ni après. Et l'on ne saurait pas mieux se figurer le plus conventionnel de ces artistes, Vouet par exemple ou Bourdon, dans le XVIIIe siècle, que le plus académique des artistes de Louis XV au temps de Richelieu et de Poussin [1].

1. Sur les artistes du XVIIe siècle, on peut consulter : FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les œuvres des plus excellents peintres... avec la vie des architectes*, nouvelle édition revue, 1725, 8 vol. in-12. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, 2e édit., 1715, in-12. D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1745, 3 vol. in-4. *Abecedario de Mariette* (publié par DE CHENNEVIÈRES et DE MONTAIGLON, 1851-1860), 6 vol. in-8. CHARLES BLANC, *Vie des peintres* (École française, t. I, 1865). JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2e édit., 1872. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE et AUVRAY, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882 à 1887, 3 vol. gr. in-8.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE

Avec la première moitié du XVIIe siècle, notre architecture moderne se forme et Paris prend une nouvelle physionomie, celle qu'il garde encore en grande partie aujourd'hui. Nous possédons la série complète des spécimens architecturaux à partir de Henri IV, même certains quartiers sont demeurés à peu près tels qu'ils étaient vers le règne de Louis XIII. Il y a plus, les maisons modernes et beaucoup d'édifices publics demeurent encore conçus d'après le système de construction et de décoration formulé et mis en pratique entre 1610 et 1660.

Paris et ses environs devinrent, au même moment, le centre principal du mouvement artistique, dans l'architecture comme dans le reste, et cette époque marque le début d'une phase d'agrandissement de la capitale. La ville va rompre son enceinte devenue

trop étroite, absorber une partie de ses anciens faubourgs, prolonger l'autre vers la campagne, où le périmètre des maisons bâties s'étend de plus en plus [1]. On suit facilement ces progrès sur les plans de l'époque : il en fut publié un très grand nombre entre 1610 et 1660. Le point de départ se prendrait assez bien dans le plan de Belleforest (1575), qui représente encore à peu près la ville du moyen âge. Ceux de Vassalieu (1609) et de Quesnel (1609) donnent l'état des choses à la mort de Henri IV. Les plans de Tavernier (1630), de Jean Boisseau (1649 à 1652), surtout de Jacques Gomboust (1652), le plus intéressant et sans doute le plus exact de tous, montrent le travail accompli dans l'intervalle de cinquante ans environ et permettent d'en constater l'importance.

L'extension porta de trois côtés : sur la rive droite de la Seine, à l'ouest; sur la rive gauche, dans la même direction; enfin en amont, dans l'île Notre-Dame (aujourd'hui île Saint-Louis).

A la fin du XVIe siècle, l'enceinte de la rive droite se dirigeait presque en ligne directe de la porte Montmartre à la porte Saint-Honoré et aboutissait au fleuve entre le Louvre et les Tuileries. La reine Catherine de Médicis, qui faisait bâtir les Tuileries, eut l'idée « d'enclore le jardin des Tuileries et le faubourg Saint-Honoré par des murs et bastions,

1. Voir *Atlas des anciens plans de la ville de Paris*, gr. in-f°, 1880.

qu'elle fonda près de la rivière en 1566 »; Henri III continua les travaux, mais sur un petit espace. Au commencement du XVIIe siècle, tous les plans portent, dans cette partie de la ville, la marque de travaux commencés et interrompus, qui avaient éloigné plutôt qu'attiré les habitants. Richelieu reprit les projets vers 1633 et les fit aboutir; on dessina, de la place de la Concorde actuelle à l'extrémité nord de la rue Montmartre, une ligne d'enceinte bastionnée, qui suivait presque exactement les boulevards d'aujourd'hui, et l'intervalle entre l'ancien mur et le nouveau se couvrit de constructions [1]. Les rues Vivienne, Richelieu et leurs alentours ne tardèrent pas à devenir un centre aristocratique, où s'élevèrent tous les hôtels des riches financiers ou hommes d'État. Le cardinal avait donné l'exemple, en faisant édifier le palais qu'il légua à Louis XIII (Palais-Royal). La proximité du Louvre et des Tuileries, séjour de la Cour, assura le succès de ces quartiers. Les rues ou les avenues s'ouvraient sur les faubourgs par les portes somptueuses de la Conférence, de Saint-Honoré, de Richelieu, de Montmartre. Au delà, près de la Seine, se créaient les belles allées du Cours la Reine (commencées en 1616).

Sur la rive gauche, le travail d'extension s'ac-

1. De Boislisle, *la Place des Victoires et la place Vendôme: notice historique sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV* (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, 1888, et tirage à part, 1888).

complit par accroissements successifs. Virtuellement, l'ancienne enceinte, qui allait de la Porte de Nesle (Institut) au carrefour de Buci et à la rue de la Harpe (vers le carrefour Médicis), subsista. Mais les murs tombaient en ruine ou disparaissaient. Lorsque Marie de Médicis eut fait bâtir le Luxembourg, en dehors de l'enceinte, ce fut une raison de plus pour attirer de ce côté la population; population très composite de grands seigneurs et d'ordres religieux. Assez vite, le faubourg Saint-Germain — et on lui laissa ce nom même après son incorporation à la ville — devint un quartier aristocratique, « fort agréable, disent les écrivains du temps, par le mélange de vastes jardins et de grands hôtels », qui y unissaient les agréments de la ville à ceux de la campagne.

En amont, sur la Seine, on convertit en un centre habité un espace jusqu'alors désert. A l'est de la Cité, s'élevaient deux îlots, séparés par un bras boueux de la Seine et couverts seulement de quelques masures; on leur donnait souvent le nom d'île Notre-Dame. En 1614, un certain Marie obtint la concession des deux îlots, à condition de combler le fossé qui les séparait et de les réunir par deux ponts à la rive droite et à la rive gauche. Il fit bâtir le pont qui a gardé son nom et le pont de la Tournelle [1], ils furent terminés vers 1635. Emportés plus

1. Le pont de la Tournelle a été élargi, ce qui a modifié son aspect.

d'une fois par les eaux, ils furent à plusieurs reprises réparés ou rebâtis. Dès 1648, il y avait sur l'île Saint-Louis 20 hôtels particuliers et 70 maisons. Le quartier attira surtout des financiers ou des parlementaires : les Lambert, les Bretonvilliers. Bâti presque tout d'une pièce, dans un espace resserré et nettement délimité, il donne encore dans quelques parties l'impression saisissante de ce que pouvait être le Paris de Richelieu.

Ainsi agrandi, Paris fut en outre percé d'un grand nombre de rues nouvelles qui se bordèrent de maisons. Quant à la décoration de la ville, à laquelle, suivant Gomboust, « Henri IV et Louis XIII semblent avoir le plus contribué », elle se fit en très grande partie par l'initiative particulière. C'est une chose presque extraordinaire que le nombre des édifices bâtis entre 1610 et 1660 environ, surtout entre 1610 et 1640 ; elle confirme l'impression d'expansion de toutes les forces que laisse l'histoire de ce temps. Précisément nous en trouvons la statistique toute dressée dans un ouvrage de l'époque, le *Théâtre des antiquités de Paris* de Jacques du Breul, dont la 4e édition parut en 1639, « augmentée d'un supplément, contenant... l'agrandissement de la ville, qui s'est fait depuis l'année 1610 jusqu'à présent ». Ce supplément énumère tous les détails de l'œuvre accomplie en trente ans; elle est imposante. On conçoit du reste qu'il en ait été ainsi, lorsqu'on se place en face des conditions historiques. La Ligue et les désastres de la dernière partie du siècle avaient

tout arrêté en France pendant une vingtaine d'années; au jour où l'on revint au calme, il y eut comme une reprise et une poussée de toutes les activités accumulées. En même temps, la royauté avait tendance à devenir moins nomade, et le siège du gouvernement et de la cour se fixait peu à peu à Paris ou dans les environs. Par là se trouvaient attirés vers le centre les membres de l'aristocratie, les courtisans, les chefs des grandes administrations. Parmi eux, on rencontre bien des hommes nouveaux, les Sully, les Richelieu, les Mazarin et leurs collaborateurs. Quant aux familles anciennes, ou bien elles ne s'étaient guère installées à Paris, alors que la Cour était partout et nulle part, ou bien elles n'y avaient que des installations devenues insuffisantes pour un séjour prolongé. A côté d'elles, les membres des corps judiciaires, dont l'édit de la Paulette (1604) grandissait le prestige et l'importance, sentaient la nécessité de se faire des demeures en rapport avec leur rôle. Enfin, comme il arrive toujours après les temps troublés, il s'était dérangé bien des fortunes, mais il s'en était créé beaucoup, surtout parmi les financiers, les traitants, et avec la fortune étaient nés des besoins de jouissance, de luxe.

Voilà pour l'architecture laïque. L'architecture religieuse ne trouva pas des conditions moins favorables pour son développement. En dehors de la ferveur même du sentiment chrétien, qui poussa à bâtir des églises (combien nombreuses, on le verra), la fondation

d'ordres monastiques ou l'extension prodigieuse de ceux qui existaient entraîna la construction de maisons conventuelles multipliées [1]. Elles ouvraient aussi un asile, on le sait, aux âmes pieuses. Il fallait donc les faire vastes, et on les plaça dans les quartiers nouveaux, les seuls où l'on trouvât des espaces suffisants. Sans faire trop de concessions au monde, on fut amené à donner à ces édifices un caractère semi-religieux, semi-laïque. Leur luxe cependant consista surtout dans leur grandeur, dans les beaux jardins dont ils étaient entourés et qui prêtaient aux méditations ou à la retraite. Ainsi se constitua à Paris un genre nouveau d'édifices, qui correspond aussi bien aux circonstances du temps que certains de nos édifices modernes à des circonstances différentes.

Qu'on ne s'étonne donc point si l'époque fut féconde en architectes et s'ils essayèrent, presque sans en avoir conscience, de réaliser dans leurs œuvres des conceptions en partie nouvelles. Les principaux [2] furent : Salomon de Brosse (1565?-1626), Étienne Martellange (1569-1641), le P. Derand (1588?-1644?), Jacques Le Mercier (1585?-1654), Jean Ier Ducerceau (avant 1600 † ap. 1649), Le Muet (1591?-1669), François Mansart (1598-1666), Louis Le Vau

1. Voir Félibien, *Hist. de Paris*, t. II, p. 1255-1488. Il appelle les débuts de Louis XIII « un temps de fécondité monastique ». Le Parlement avait entrepris de s'opposer au développement des couvents par ses remontrances de 1615, mais le roi accordait toujours des lettres patentes d'autorisation. Cela dura au moins jusqu'en 1660. Voir aussi *Sauval* et l'*Abbé le Beuf* (cités ci-dessous, p. 221).

2. Voir la liste plus complète à la fin du volume.

(1612?-1670), Antoine Le Paultre (1621?-1691) [1]. On pourrait ajouter les noms de Clément Métezeau (1581?-1652), Gamard († vers 1654), Sébastien Bruant (1600?-1670), de François Le Vau (1613-1676), de Cottart (? -1674?). Quant à François d'Orbay (1624?-1697) et Daniel Gittard (1625?-1686), la date de leur naissance reporte plutôt à la seconde moitié du siècle leur période d'activité.

Donnons dans ses lignes générales l'idée de la vie de quelques-uns de ces artistes, pris parmi ceux qui sont secondaires. Elle nous préparera à comprendre mieux l'œuvre des autres et, une fois de plus, nous montrera ce qu'il y eut de fécondité dans cette époque.

On connaît peu de chose sur Le Muet : pourtant il a bâti à Paris même beaucoup d'hôtels, il a concouru à la construction du Val-de-Grâce, il a donné les plans de l'église Notre-Dame des Victoires (1656) et il a publié un assez grand nombre d'ouvrages sur l'architecture [2]. Quant aux Du Cerceau, un chercheur des plus clairvoyants, qui s'est occupé d'eux, a dû sur certains points se résigner à ignorer [3] : Jean Ier Du Cerceau a vécu au XVIIe siècle, mais on ne peut fixer les dates ni de sa naissance ni de sa mort (avant 1600 † après 1649). Et pourtant il fut archi-

1. Voir : LANCE, *Dictionnaire des architectes français*, 1872, 2 vol. in-8; BAUCHAL, *Dictionnaire biographique et critique des architectes*, 1887, in-4. Ces utiles ouvrages doivent être consultés avec quelque précaution.

2. Voir ci-dessous, p. 220.

3. DE GEYMULLER, *les Ducerceau et leur œuvre*, 1887, in-4.

tecte en titre de Louis XIII (1617 et 1630); il travailla à l'hôtel dit de Sully, à l'hôtel de Bretonvilliers, etc. Les Métezeau sont également nombreux et importants. L'un d'eux au moins a obtenu la célébrité, non comme architecte à vrai dire, mais comme ingénieur. Ce fut lui qui éleva la fameuse digue de la Rochelle, mais il devrait tenir une place dans l'histoire de l'art par ses constructions à Paris ou en province.

Il existe au XVIIe siècle au moins trois Marot. Le premier, Jean Marot père, appartient à l'époque qui nous occupe; il construisit à Paris l'hôtel de Pussort, l'hôtel de Mortemart, l'hôtel de Jabach; en Bourgogne le château de Tourny, dans le Maine celui de Lavardin. Voilà une œuvre considérable même par la valeur. Et Marot mériterait d'autant plus d'être étudié qu'il fut graveur en même temps qu'architecte. Il a publié un recueil de plans et vues des principaux édifices construits par lui ou par ses contemporains, qui est d'un prix inestimable pour la connaissance de l'époque [1].

Gamard est à peine cité; pourtant on le voit, de 1626 à 1643, maître des œuvres de la ville de Paris; il construisit l'église des Incurables, le portail de l'Hôtel-Dieu, donna les plans de Saint-Sulpice en 1646 et entama les premiers travaux de l'édifice. Antoine Le Paultre a beaucoup produit avant 1661, et la preuve c'est que dès 1652 il publiait ses

1. Voir ci-dessous, p. 222.

Œuvres d'architecture. Il avait élevé l'église de Port-Royal au faubourg Saint-Jacques; nous le retrouverons à propos de l'hôtel de Beauvais.

Même les plus renommés de ces artistes, de Brosse, Le Mercier et François Mansart, ne sont pas connus comme ils mériteraient de l'être, ou comme il faudrait qu'ils le fussent pour éclairer l'histoire de notre art national. Cependant ils ont une œuvre considérable. Nous avons à nous demander surtout quelles idées ils apportaient, eux et leurs contemporains, et quel style ils allaient réaliser. Ils étaient formés à l'école de l'antiquité, telle qu'elle avait été interprétée dans les théories des architectes de la Renaissance française ou appliquée par les artistes italiens. Leur esprit fut hanté pour ainsi dire par deux idées dominantes : celle des ordres, qui venait des anciens, celle de la coupole, qui venait de l'Italie. Presque tous avaient voyagé et étudié dans la Péninsule. Ils restaient sous l'impression de l'église Saint-Pierre en fait d'architecture religieuse, des palais romains ou florentins en fait de constructions civiles. Leur pédagogie se fondait sur Vitruve, édité, traduit et commenté pendant tout le XVIe et le XVIIe siècle [1], sur Philibert Delorme [2], disciple lui-même de Vitruve, sur Vignole, sur Palladio [3]. Eux-mêmes d'ailleurs aimaient à écrire et

1. Claude Perrault publie encore un *Vitruve* en 1673 (in-f°) et en 1674 (abrégé, in-12).

2. Le *Livre d'architecture* est réimprimé en 1648.

3. M. de Chambray publie en 1650 : *Les quatre livres de l'architecture de Palladio mis en françoys*, in-f°.

leurs livres sont pleins des théories classiques [1]. Ainsi ils se trouvaient en opposition complète avec le moyen âge, où ils ne voyaient plus déjà que grossièreté, ignorance ; ils eussent sans doute écrit, comme Molière à propos du Val-de-Grâce, et aussi bien que lui :

..... Tout s'y voit
Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
Et non du fade goust des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Qui de la barbarie ont produit les torrents(!).

Ils ne réagissaient guère moins contre l'architecture de la Renaissance dans tout ce qu'elle avait eu de libre, de brillant, d'épanoui, de joyeux ; ils n'y prenaient que son effort pour revenir à la Grèce et à Rome. La plupart enfin avaient des connaissances techniques et même scientifiques assez étendues. On compte parmi eux des ingénieurs : Clément Métezeau, Le Muet, etc. Ces dispositions d'esprit comme cette éducation les amenaient nécessairement à considérer l'architecture surtout comme un art de raisonnement, à y apporter la régularité, l'ordonnance, non sans quelque sécheresse et quelque froideur.

1. Voir : Savod, *Architecture françoyse des bastiments particuliers*, 1624, in-4. — Barbet, *le Livre d'architecture*, 1633, in-f°. — Le Muet, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, 1647, in-f°. — De Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne avec un recueil des dix principaux autheurs qui ont escript des cinq ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignole... Bullant et Delorme*, 1650, in-f°. — Abraham Bosse, *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique*, 1659-1664, in-f°.

Par tous ces côtés, ils étaient les hommes de leur temps et très aptes à en exprimer la pensée.

Ce n'est pas cependant qu'on ne puisse saisir chez eux quelques différences[1]; d'abord ils n'ont pas appliqué tout à fait les mêmes idées à l'architecture religieuse et à l'architecture civile; en outre, dans chacune d'elles, surtout dans la première, ils ont eu plusieurs styles, mais dérivant toujours à peu près de la même conception. On l'observera en analysant quelques-unes de leurs œuvres[2].

1. Je laisse de côté les monuments continués à peu près dans le style antérieur, comme certaines églises, ou bien ceux qui, bâtis après 1610, marquent chez certains artistes une tendance à garder quelques traits de la Renaissance (hôtel Sully, 1624).

2. Il existe de nombreux ouvrages pour l'histoire monumentale de Paris avant 1789. On consultera particulièrement : Jacques du Breul, *Théâtre des antiquités de la ville de Paris*, 1re édit. en 1612, in-4, et 4e édit. en 1639, in-4. — Claude Malingre, *les Antiquités de la ville de Paris*, 1640, in-4 (additions et rectifications à Jacques du Breul). — Germain Brice, *Description de Paris*, 1re édit. 1685, 2 vol. in-12, et 6e édit. 1713, 3 vol. in-12. — Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, 3 vol. in-f°. — Dom Félibien et dom Lobineau, *Histoire de la ville de Paris*, 1725, 5 vol in-f°. — Piganiol de la Force, *Description de Paris et de ses environs*, 1742, 8 vol. in-12. — Le Beuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, 1754 et suiv., 15 vol. in-12 (édition Cocheris, 1883, 6 vol. in-8, et Bournon, *Rectifications et additions à l'histoire de la ville et du diocèse de Paris*, 1890, in-8). — Jaillot, *Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris*, 1772, 3 vol. in-8 et atlas.

Pour l'histoire de l'architecture en province ou à Paris, il existe un grand nombre de publications modernes. J'indique entre autres : Berty, *la Renaissance monumentale en France* (jusque vers 1660), 1864, 2 vol. in-4 (texte et planches). — Rouyer et Darcel, *l'Architecture en France de François Ier à Louis XVI*, 1863-1866, 2 vol. in-4 (texte et planches). — Sau-

I. — Architecture religieuse.

Dans l'architecture religieuse, le nombre considérable d'édifices construits ou commencés, églises ou couvents, est comme la manifestation concrète de la ferveur de piété du temps. L'objet de l'art est donc en rapports étroits avec l'observation historique. Du Breul est ici très précieux ; il suit quartier par quartier les travaux accomplis. De la « rue Neuve de Saint-Honoré à la Porte Saint-Antoine », et dans les quartiers de la rive droite, on a élevé le monastère des Jacobins réformés, les monastères des filles de l'Assomption, de la Conception,... le couvent des Capu-

VAGEOT, *Palais, hôtels, châteaux de France, du* XVe *au* XVIIIe *siècle*, 1867, 4 vol. in-f° (texte et planches). — DALY, *Motifs historiques d'architecture du* XVIe *au* XVIIIe *siècle*, 1869, 2 vol. in-f° (texte et planches). — Pour Paris en particulier, on consultera : DE CHAMPEAUX, *l'Art décoratif dans le vieux Paris* (*Gazette des beaux-arts*, 1890, 1891, 1892, 1893).

Enfin on a nombre de recueils du temps qui donnent l'aspect de Paris entre 1610 et 1660. Il faut signaler surtout : ZEILER, *Topographia Galliæ*. Francfort, 1655 et 1656, 2 vol. in-4 (t. I, Paris). — ISRAEL SILVESTRE, *Vues de France et d'Italie. Vues de Paris. Vues et perspectives de châteaux, paysages, monuments*, 1664 et suiv. — GABRIEL PÉRELLE, NICOLAS ET ADAM PÉRELLE, *Recueil de vues de monuments de Paris et des principales résidences royales*, in-f° obl. (vers 1680). — JEAN MAROT, *Recueil des plans, profils et élévations de plusieurs palais, chasteaux, églises... hostels, bastis dans Paris ou aux environs...* (1670), in-4. — Voir aussi : LE MUET (ouvrage cité ci-dessus). — BLONDEL, *Architecture française*, 1752-56, 4 vol. in-f°. Il donne les vues et plans de beaucoup d'hôtels du XVIIe siècle. — *Inventaire de la collection Destailleur achetée par la Bibliothèque nationale*, 1891, in-8. Cette collection de dessins sur Paris contient quelques vues du XVIIe siècle ; elle est beaucoup plus riche pour le XVIIIe et le commencement du XIXe.

cins, celui des religieuses dites Célestes; au total dix-huit couvents en trente ans; dans le faubourg Saint-Jacques, « les monastères de l'Oratoire, des Capucins, du Val-de-Grâce, des Feuillantines, des Religieuses de Port-Royal »,... sept couvents; dans le faubourg Saint-Germain des Prés, « renouvelé depuis vingt-six et tant d'années tant de monastères que de nouveaux bastiments », l'hôpital de la Charité, le couvent des Augustins réformés, le Noviciat des Jésuites, le couvent des filles de Saint-Joseph,... en tout onze couvents. Et nous ne prenons là qu'une partie de la capitale, et laissons de côté, bien entendu, les maisons religieuses moins importantes [1].

Quant aux églises, on trouve depuis 1610 : Saint-Gervais, dont le portail date de 1616; Saint-Eustache terminé en 1642; Saint-Étienne du Mont, où l'on ne cesse pas de travailler; l'Oratoire, commencé par Métezeau, terminé par Le Mercier en 1630; la Visitation, édifiée par François Mansart de 1632 à 1634; Saint-Paul, 1627-1641; Sainte-Élisabeth, 1628-1646; l'église de la Sorbonne, construite par Le Mercier; celle du Val-de-Grâce; puis les églises seulement commencées : Saint-Jean-Saint-François, 1623; Saint-Jacques du Haut-Pas, 1630; Saint-Sulpice (par Gamard en 1646, par Le Vau en 1655); Saint-Roch (par Le Mercier en 1653); Saint-Louis en l'Ile [2]; Notre-

1. Voir du Breul, Supplément. — Sauval, *Antiquités de Paris*, t. I, p. 649 et suiv.

2. *Inventaire des richesses d'art de la France. Paris, monuments religieux*, 1877-1888, 2 vol. in-4. — *Inventaire général*

Dame des Victoires (Le Muet, 1656); Saint-Nicolas du Chardonnet (1656).

Mais jusqu'à quel point la pensée chrétienne allait-elle trouver son interprétation dans ces monuments, là est la question. Les artistes étaient évidemment gênés pour la résoudre par leurs théories, puisées dans l'antiquité. Il y avait ainsi non pas l'empreinte immédiate du sentiment sur l'œuvre, comme au moyen âge, mais un travail d'appropriation voulu et réfléchi. En outre, l'art italien de Michel-Ange, de Palladio ou de Vignole, qu'on cherchait à imiter, ou n'était lui-même qu'une imitation plus ou moins éloignée de l'antique, ou bien traduisait un catholicisme pompeux, mais superficiel. Enfin, on était en présence d'un nouveau style, auquel la puissance de ses tenants allait assurer le succès : le style jésuitique. En Italie, celui-ci arriva presque du premier coup à sa formule avec Vignole, et il répondait admirablement aux conceptions religieuses de l'ordre. Le propagateur français en fut ce Martellange, dont nous avons parlé (1569-1641) [1]. Coadjuteur temporel de la Société à partir de 1590, il alla à Rome, où il resta jusque vers 1604, se forma à l'école de Vignole, se pénétra des principes de l'architecture romaine du temps, et, de tout cela et de ses propres idées, forma un système composite. On peut faire

des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris. Édifices religieux, 1878-1886, 4 vol. in-4.

1. Charvet, *Étienne Martellange*, 1874, in-8. — Bouchot, *Étienne Martellange* (*Bibl. de l'Éc. des Ch.*, 1886, p. 17 et suiv.).

remonter à 1605 environ les débuts en France de cet art cosmopolite [1].

Nos architectes furent donc fort souvent des imitateurs, et quelquefois l'imitation est flagrante chez eux. Pourtant malgré ces gênes intellectuelles et ces incertitudes, ils ne furent pas sans contact avec leur temps. Ils ne réussirent pas absolument à traduire aux yeux ce qu'il y avait d'intime dans les croyances, mais ils en exprimèrent avec quelque force la gravité, surtout si l'on n'oublie pas que la religion de cette époque conserve toujours quelque chose d'aristocratique. Rien ici de l'ignorance des humbles et des déshérités. Mais une église du temps de Richelieu ne ressemble ni à un monument du XVIe siècle, ni même à un monument du XVIIIe, et on n'y entre pas sans se sentir en communion d'esprit avec l'âme du temps, dès qu'on a su la pénétrer.

On écartera de toute discussion des œuvres telles que le portail Saint-Gervais, construction doublement factice, car Salomon de Brosse l'a apposée à une église avec laquelle elle ne fait pas corps; il y a purement et simplement transporté de prétendus ordres antiques superposés.

Mais il faut s'attaquer à l'église Saint-Paul, sous peine d'esquiver les vrais problèmes; elle fut commencée en 1627 et inaugurée en 1641. Richelieu fit les frais du portail et officia à la première messe dite

1. Voir ci-dessus, p. 54.

dans l'église, en présence du roi, de la reine et de la Cour. Ainsi le monument avait un caractère presque officiel; pourtant il avait été édifié par les soins de la Compagnie de Jésus et sous sa direction; un de ses membres, le P. Derand, donna le plan et conduisit les travaux, mais il eut pour collaborateur, ou plutôt pour surveillant, Étienne Martellange. Le Général et le Conseil supérieur de l'ordre recevaient les dessins des deux artistes, leurs critiques réciproques, et prononçaient en dernier appel. Sans même se placer au point de vue exclusif de l'esthétique et de la théorie architecturale, on n'aura pas de peine à voir les défauts de ce monument. Le portail n'est guère qu'un placage et, pris en lui-même, il manque de signification; la coupole est lourde; l'ensemble est sec et froid. Malgré tout, l'œuvre ne manque pas de valeur et n'est pas à dédaigner dans toutes ses parties : il y a dans certains détails d'ornementation [1] le genre d'imagination plutôt forte et puissante, marque de l'époque de Louis XIII. Ne craignons pas d'aller plus loin et de reconnaître que l'intérieur de l'édifice laisse une impression religieuse d'un certain genre. N'y cherchons pas à vrai dire celle qu'on éprouve en entrant dans une église romane ou gothique. Mais la grandeur et l'élévation du vaisseau, la pompe un peu monotone de la composition générale, le travail de

1. Il faut recommander tout spécialement l'examen des boiseries qui sont fort belles.

la pierre, où la recherche ornementale s'unit à la nudité dans les lignes générales, tout s'accorde avec certaines manifestations à la fois théâtrales et sincères de la piété de l'époque.

Le Val-de-Grâce tient une place considérable dans l'architecture du temps [1]. La reine Anne d'Autriche s'intéressait beaucoup aux religieuses de l'ordre du Val-de-Grâce de Notre-Dame de la Crèche. En 1624 elle transporta leur couvent sur l'emplacement actuel et posa la première pierre du bâtiment. Mais les travaux, au moins pour l'église, ne commencèrent vraiment qu'en 1645. Cette reprise eut pour cause éloignée la naissance de Louis XIV, comme l'indique une belle médaille frappée sans doute à l'occasion des fouilles [2], et aussi le vocable de l'église : *Jesu Nascenti Virginique Matri*. Quatre architectes furent occupés successivement à l'œuvre : Mansart en donna les plans, mais ne mena l'édifice que jusqu'à 9 pieds environ au-dessus du sol ; Le Mercier lui succéda jusqu'en 1654, sans rien changer d'ailleurs aux conceptions de son prédécesseur ; après lui vint Le Muet, enfin Le Duc. D'après Ruprich Robert, ce serait de ce dernier et de Mansart que le monument porterait surtout la marque. A la décoration intérieure et exté-

1. Sur le Val-de-Grâce, consulter RUPRICH ROBERT, *l'Église et le Monastère du Val-de-Grâce* (1645-1665), 1875, in-4.

2. On y lit : « Ob gratiam diu desiderati regis et secundi partus Quinto Kalend. septemb. 1638 » ; mais elle est postérieure à 1643, car elle porte : « Anna... re (gnum) r (egens)... mater Ludovici XIV Dei gratia Franciæ et Navarre Regis christianissimi ».

rieure furent employés les artistes les plus renommés, François et Michel Anguier pour la sculpture, Philippe de Champaigne pour la peinture, etc.

L'architecte à qui l'on s'était adressé en premier lieu eut évidemment un rang à part dans son temps. En 1632, il avait construit l'église de la Visitation (rue Saint-Antoine); en 1635, le château de Blois pour Gaston d'Orléans; en 1642, le château de Maisons, plus tard celui de Bercy [1]. Les jalousies qu'il avait suscitées, les susceptibilités de son caractère ombrageux, les entreprises peut-être inconsidérées auxquelles il se livrait expliquent pourquoi il fut à un certain moment remplacé [2]. D'après ce que nous savons de lui et ce que nous connaissons de ses œuvres, Mansart était imbu des doctrines classiques. Il s'inspirait en grande partie de l'antiquité et de l'Italie. Le fronton, la colonne ou le pilastre, et surtout la coupole, l'inévitable coupole, voilà ses grands moyens d'action. Il appliqua quel-

1. En dehors des monuments cités dans ce chapitre, Mansart a construit en tout ou en partie l'hôtel Conti, l'hôtel de la Vrillière, le château du Fresne, les églises des Feuillants et des dames Sainte-Marie à Chaillot.

2. Une estampe satirique (*Bibl. Nat., Cab. des Estampes*, Q. b. 40) exprime sous une forme plus que vive les reproches qu'on adressait à Mansart. Elle porte pour titre « Mansarade ou portrait de l'architecte partisan, fidel avertissement à ceux qui font bastir pour se préserver de ses grivelles et de ses ruines ». On y lit : « Cet architecte... ne sçaurait achever un bastiment sans en abattre plus de la moitié.... N'avait-il pas jeté des fondements si faibles au Val-de-Grâce qu'on en donna la conduite à Le Mercier? » On lui reproche aussi de s'entendre avec les entrepreneurs « pour voler », ou de gagner sur eux.

ques-unes de ces idées au Val-de-Grâce. Pour juger ce qu'elles valaient, il faut se rendre exactement compte de ce qu'était le monument à construire. Dans la pensée de la reine Anne, l'église était surtout le complément du monastère, destiné à recevoir à la fois des religieuses et des femmes de la société. La Reine, la première, s'y réservait un appartement particulier. Ainsi l'édifice pris dans son entier a un caractère semi-religieux, semi-mondain. Dès lors, il semble que l'artiste ait réalisé assez bien des conditions diverses. L'église elle-même, où domine la recherche exclusive de ce que les architectes du temps considéraient comme le style, offre l'expression d'un culte un peu solennel et convenu. Au premier abord, on adhérerait au jugement formulé par Ruprich Robert : « L'idée ne put venir un instant (à la reine Anne) qu'il y avait entre sa pensée et les moyens d'exécution une certaine contradiction esthétique. Avec des éléments d'architecture antique, on éleva donc, suivant les données contemporaines, un vaste édifice à l'unique dieu des chrétiens. »

Cela est très exact, mais il faut ajouter aussi que le christianisme de la reine et de ses contemporains n'était plus celui du moyen âge et n'était pas le nôtre. Et d'ailleurs, l'église n'est pas seule; le monastère traduit peut-être mieux la pensée véritable de l'époque, précisément parce que les architectes ne se préoccupaient pas d'y réaliser une œuvre artistique et s'abandonnaient simplement à leurs instincts et aux sentiments du temps. Ces

vastes cours, ces bâtiments, graves dans leur monotonie, la régularité froide de l'architecture, tout devient le symbole de la pensée qui poussait tant de femmes distinguées et pieuses à se réfugier dans la contemplation et la méditation. Ne jugeons donc pas trop les choses avec nos habitudes d'esprit et avec des classifications trop arrêtées. Le Val-de-Grâce est-il une église, un couvent? Constitue-t-il un compromis entre l'art purement laïque et l'art purement ecclésiastique? C'est précisément dans ces doubles caractères que se trouvent et son caractère et une note de l'histoire du temps. Il en va un peu de même de la Sorbonne, où l'ensemble des bâtiments bien plus que l'église a une physionomie saisissante et inoubliable. Partout se révèle la pénétration réciproque de l'esprit religieux et de l'esprit séculier.

II. — **Architecture civile.**

Dans l'architecture civile, les bâtiments publics proprement dits sont peu nombreux. L'État, au sens abstrait de ce mot, construisait peu. On ne peut guère citer à Paris que la grande salle des Pas-Perdus du Palais de Justice, élevée par Salomon de Brosse entre 1618 et 1622, pour remplacer la salle gothique détruite par l'incendie de 1618. De Brosse appliqua là encore le principe antique. Si le plan général de la salle et la conception d'ensemble, qu'il eut le bon goût de conserver, appartiennent au moyen âge, il était à coup sûr impossible de les trans-

poser plus heureusement. Le Dorique plus ou moins conventionnel qu'il adopta convenait très bien à sa destination par la sévérité de ses lignes. Pour l'Hôtel de Ville, le Louvre [1], comme on se borna à les continuer en se conformant presque exclusivement aux données précédentes, ils ne fournissent aucune indication précieuse à recueillir.

L'architecture civile est donc surtout une architecture privée. Ici les architectes réussirent à conformer presque exactement leurs doctrines aux goûts et aux tendances du temps. Ils y réussirent, en somme, parce qu'ils y furent contraints et qu'ils eurent à compter avec des exigences pratiques, à satisfaire une clientèle, toute prête à laisser quelque chose à l'art, mais non pas à lui sacrifier absolument ses besoins ou ses commodités. La vie était surtout mondaine et on y donnait beaucoup à la représentation. On se construisait donc des demeures moins pour soi que pour les autres, d'autant que la génération, demeurée forte et énergique, tenait peu à ce que nous appelons le confortable. Le luxe qu'elle affectait était surtout d'apparat, de cérémonie; en outre, on recevait beaucoup, mais non plus dans les conditions d'autrefois, où les grands seigneurs et même la plupart des nobles tenaient hôtel (c'était l'expression) pour leurs vassaux ou leurs partisans.

1. Le Mercier poussa l'aile occidentale du Louvre jusque vers l'angle nord du carré formé par le monument actuel. Il copia exactement le dessin de Lescot, sauf au Pavillon central (Pavillon de l'Horloge), qu'il surmonta d'un dôme, suivant la manie du temps.

Si, au commencement de la régence de Marie de Médicis, les Guise, les Epernon, les Condé vivent à Paris, entourés d'une foule de *fidèles*, dont ils logent une grande partie; si, dans les circonstances critiques, on voit affluer chez eux des quatre ou cinq cents tenants prêts à les servir, Richelieu mettra ordre à tout cela. Il n'y aura plus que le roi qui ait besoin d'un Louvre, car il n'y aura plus que le roi qui ait une cour. Ce qui commence, c'est la vie de salon dans toute son acception, et le mot hôtel lui-même va prendre un sens nouveau qu'il gardera. Au XVIIe siècle, il désignera une demeure réservée à une seule famille. Cette demeure doit répondre à une double fin : le riche qui l'habite veut s'y plaire; habitué au séjour de la campagne, où il passe encore une grande partie de l'année, il lui faut au moins de l'air autour de lui et la vue des jardins. Il aime les chambres richement ornées, mais il demande avant tout des salons où il puisse recevoir de nombreux invités et donner des fêtes, puis des cours où trouvent place les laquais et les carrosses.

Telles étaient les conditions faites aux architectes; elles s'accommodaient assez bien avec les enseignements d'école, avec les modèles fournis par l'Italie. On reconnaît dans les édifices qu'ils élevèrent certains souvenirs des palais ultramontains; on y démêle les emprunts à l'antiquité; on constate qu'ils avaient des exemples dans les maisons construites du temps de Henri IV. Il n'en est pas moins vrai que le type créé par eux est original, qu'il s'appro-

pric parfaitement à son objet, et que même son uniformité ne laisse pas d'avoir sa signification.

On a bâti à Paris beaucoup plus d'hôtels encore que d'églises ou de couvents; la simple énumération en serait fastidieuse et à vrai dire impossible [1]; il faut du moins signaler le fait, d'autant qu'à côté des hôtels s'élevèrent des centaines de maisons. Alors disparurent dans le vieux Paris les tourelles, les portes ogivales, les pignons, les toits aigus, et la capitale, ainsi que nous l'avons dit, prit sa physionomie moderne.

On mettra à part le palais du Luxembourg [2]. Bien que bâti pour la reine Marie de Médicis, c'est en réalité une demeure privée, mais l'ampleur de ses proportions, sa situation aux portes de Paris, non dans Paris, en faisait plutôt un château qu'une habitation de ville, un petit Versailles avant Versailles, ou plus exactement une sorte de Tuileries. D'ailleurs Salomon de Brosse, qui fut chargé de la construction, se maintint aussi dans des données complexes en ce qui concerne le style. Le plan fut français : cour carrée entourée de bâtiments sur trois côtés, fermée sur le quatrième par une galerie à mi-hau-

1. Du Breul a donné une liste pour les années 1612-1639, il ne compte pas moins de vingt-quatre hôtels très importants. Parmi ceux-ci, les hôtels de Richelieu, de Sillery, de Clèves et Eu, de Bellegarde, de Chevreuse, de Rambouillet, de Créquy, de Sully, de Mayenne, etc. Voir aussi Sauval, *Antiquités de Paris*, t. II, liv. VII, pour l'ensemble des années 1610-1660.

2. De Gisors, *le Palais du Luxembourg*, 1847, gr. in-8.

teur avec porte monumentale. Furent également françaises certaines formes : les toits à arêtes, le dessin des fenêtres, mais la coupole centrale, la construction en bossage, etc., furent empruntées à l'Italie. L'étude de cet édifice [1] et des autres œuvres de Brosse amène à se demander pourquoi cet artiste, savant, ingénieux, capable même de grandes conceptions, ne tient pas plus de place dans l'histoire : termine-t-il un style plutôt qu'il ne le commence, a-t-il subi des influences plutôt qu'il n'en a exercé [2]? Je crois pour ma part que son talent fut supérieur à son rôle et que l'école française du XVIIe siècle procède peu de lui.

Il y aurait plus d'intérêt peut-être à étudier le Palais-Cardinal, œuvre de Le Mercier, mais il reste si peu de chose du monument primitif que les éléments de démonstration ou de contrôle font pour autant dire défaut [3]. On a d'ailleurs assez de types subsistant dans leur intégralité pour se faire une idée exacte de l'architecture privée du temps de Louis XIII et de Mazarin.

A moins qu'il ne s'agît d'une Marie de Médicis ou

1. Certaines parties de la construction ont été modifiées après de Brosse.

2. De Brosse a beaucoup bâti sous Henri IV et sous Louis XIII. de 1610 à 1626. On aurait à citer de lui, en dehors des œuvres que nous indiquons : le temple de Charenton, l'aqueduc d'Arcueil, le château de Coulommiers (en partie), le palais des États à Rennes (commencé seulement).

3. Voir *Inventaire des richesses d'art de la France. Paris. Monuments civils*, t. I. Du Palais-Cardinal de Le Mercier on ne peut plus guère voir que la galerie dite des proues.

d'un Richelieu, l'espace dont on disposait n'était pas très vaste, parce que le terrain coûtait cher; il n'était pas toujours régulier. Il fallait pourtant y trouver place pour les bâtiments, pour la cour, et le plus souvent pour un jardin plus ou moins resserré. Le plan adopté, quand il fut possible, fut le suivant. Pas de façade proprement dite sur la rue, rien que des espèces de communs et une porte cochère haute et large; elle ouvre sur une cour carrée ou rectangulaire, au fond de laquelle se dresse le corps de logis principal, prolongé vers les communs de la rue par deux ailes. A l'intérieur, les pièces caractéristiques sont : les vestibules vastes et multipliés, les salons et, lorsqu'on a affaire à des habitations tout à fait somptueuses, la galerie. Relativement aux autres pièces, les chambres ne sont pas très nombreuses et, à l'exception des principales, elles sont mal disposées et sacrifiées [1]. On a souvent observé à quel point l'agencement était différent du nôtre, en insistant sur ce qu'il avait de défectueux. En réalité, il n'était défectueux qu'au point de vue de nos idées et de nos habitudes. Il ne dépendait point de l'architecte qu'on eût ou non besoin de place pour caser les laquais ou les pages attendant

1. Est-ce la construction de l'Hôtel de Rambouillet qui a amené dans l'architecture privée une sorte de révolution? On a sur ce point accepté trop facilement des témoignages purement littéraires. En comparant à ce fameux hôtel les édifices du même genre antérieurs et postérieurs, on voit nettement que Mme de Rambouillet ne fit guère que mettre à la mode certains détails secondaires d'agencement ou d'ornementation.

leurs maîtres, de salons pour recevoir ceux-ci; naturellement, on ne donnait au chez soi que ce qui restait libre. D'autres détails qui nous choquent, les chambres à coucher sans sorties isolées, s'expliquent en partie par les usages; on n'éprouvait pas le besoin de dissimuler les menues opérations de la vie intime; on n'était pas loin du temps où les serviteurs couchaient dans la chambre de leurs maîtres, et le petit lever du roi n'étonnait pas des gens accoutumés à recevoir dans leur lit.

La décoration était presque toujours très sobre sur la rue, l'hôtel n'étant pas fait pour le *public*, mais pour la *société*. Seule, la porte cochère avait un aspect monumental pour donner l'idée de la richesse ou de la puissance du propriétaire. Par contre, les façades de la cour et du jardin se présentaient somptueusement. A l'intérieur, l'effort principal se portait sur l'escalier, ample et majestueux, sur les salons et plus encore sur la galerie, où se résumait tout le goût, et souvent toute la vanité du maître. Pour les façades, l'ornementation consiste presque uniquement dans la combinaison des lignes architecturales; la colonne et plus encore le pilastre, le fronton, tiennent une grande place. En revanche, dans les appartements de réception, le luxe se déployait sous toutes les formes, bien différemment d'aujourd'hui [1].

1. Pour la décoration intérieure des édifices on peut citer pour le XVIIe siècle : LE PAULTRE, *Recueil d'architecture décorative*, in-f°. Dans les ouvrages modernes. — BALDUS, *Ornements des* XVe, XVIe, XVIIe, XVIIIe *siècles*, in-f°. — ADAMS, *Décora-*

Peu de meubles, pas d'encombrement d'objets futiles entre des murs nus ou sous des plafonds sans signification. Le décorateur au XVIIe siècle n'est pas le tapissier, mais l'artiste, architecte, sculpteur ou peintre, à l'imitation de ce qui se faisait en Italie. Une salle devient le thème d'une composition savante, où les ornements en ronde-bosse, les stucs, les ors se combinent avec les fresques.

Sur tous ces points encore, les doctrines des artistes étaient d'accord avec le but à atteindre. Il n'y avait pas, comme dans l'architecture religieuse, à transiger entre l'esthétique et le dogme. Il n'y avait pas davantage à faire accepter des formules contraires au tempérament d'un peuple. Ces artistes s'adressaient à une société aussi classique qu'eux-mêmes. Elle vivait, elle aussi, dans l'antiquité, elle se familiarisait pour ainsi dire avec elle ; sa littérature en était imprégnée. Elle ne connaissait pas moins à fond l'Italie, elle l'avait à plusieurs reprises visitée, quand elle n'en venait pas par origine ; rien ne lui semblait plus désirable que ses splendeurs, plus digne d'admiration que son art : la mode était à l'exotisme ultramontain. Enfin, cet art composite, fait surtout de raisonnement, à la fois solennel et

tions intérieures des époques Louis XIII et Louis XIV, 1865, in-f°. — DESTAILLEUR, *Recueil d'estampes relatives à la décoration des appartements aux* XVIe, XVIIe, XVIIIe *siècles*, 1863-1871, 2 vol. in-f°. — PÉQUENOT, *Vieilles décorations depuis l'époque de la Renaissance jusqu'à Louis XIV*, 1875, in-f°. — Consulter : JACQUEMART, *Histoire du mobilier*, 1876, in-8, et HENRY HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le* XIIIe *siècle*, 1889-90, 4 vol. in-4.

grave, éclatant et digne, dont la magnificence donnait quelque chose à l'esprit, convenait admirablement à ses sentiments. Ne nous étonnons donc ni de son succès, ni de la peine que nous avons tout d'abord à le goûter.

Le plus complet peut-être de tous les édifices de ce genre est l'hôtel Lambert [1]. Situé à la pointe de l'île Saint-Louis, moins atteinte que d'autres quartiers par les remaniements et par les bâtisses modernes, il se trouve encore aujourd'hui dans un milieu favorable et pour ainsi dire historique. Bâti pour un président à la Chambre des comptes, Lambert, il montre ce qu'était la fortune, la vie, le train d'une grande famille judiciaire d'alors. La construction fut confiée à Le Vau (Louis), dont la réputation commençait et qui allait être l'architecte favori de Mazarin, de Fouquet, même de Louis XIV, dans les premières années de son gouvernement personnel. Cette destinée brillante a de quoi nous surprendre, quand nous considérons les œuvres de cet artiste. Il nous semble qu'il manque d'invention, ou qu'il a l'invention pauvre et mesquine, qu'il se montre parfois disgracieux, souvent lourd, toujours froid. On pourrait à la rigueur trouver chez lui une certaine ampleur, quelque sentiment de l'ordonnance, de l'habileté dans les dispositions intérieures. Fait certain, il fut très employé. Dans l'île Saint-Louis, même, on voit de lui deux maisons, l'une assez belle

1. On voit sur une des façades la date de 1640.

(nos 20 et 24 du quai de Béthune). Le terrain que le président mettait à sa disposition allait exercer son ingéniosité; il s'étendait en triangle sur le quai et sur la rue. Le Vau en tira un parti heureux : au sommet du triangle il plaça le jardin; à la base, l'hôtel avec la cour carrée obligatoire, ayant son entrée sur la rue Saint-Louis-en-l'Ile, ses dégagements sur le quai. Enfin, par une conception originale et bien en rapport avec la forme du terrain, il prolongea sur le jardin une aile en équerre, qui allait fournir un beau développement à la galerie, dont ne pouvait plus se passer un hôtel qui se respectait. La décoration extérieure fut moins réussie, la cour est d'aspect froid, les pilastres qui garnissent la façade principale, depuis le sol jusqu'à la naissance du toit, laissent l'impression d'accessoires parasites, inutiles à la construction et d'ailleurs sans élégance; les lignes sont grêles et, pour ainsi dire, rêches. A l'intérieur, le grand escalier a plus de majesté que d'harmonie, mais les appartements sont vraiment fort beaux. Si l'architecte paraît là s'effacer devant Le Sueur, qui orna de peintures certaines chambres, et devant Le Brun [1], à qui fut réservée la grande galerie, on ne lui refusera cependant pas sa part légitime de collaboration dans la partie architecturale et dans l'idée première. Le moindre effort d'imagination permet de reconstituer cette demeure; à la différence des appartements d'aujourd'hui, elle

1. Voir ci-dessous, chap. III et V.

n'a pas besoin d'être meublée pour ne pas paraître vide. Là où elle a gardé sa décoration première, elle est ce que les propriétaires voulaient qu'elle fût : une œuvre de luxe intelligent et de grand art. Rien de plus facile aussi que de la repeupler des hôtes qui l'habitaient ou qu'elle reçut : elle était si bien faite pour les uns et les autres. Dans le voisinage s'élevait l'hôtel de Bretonvilliers, construit pour un financier, par Jean Ier du Cerceau. Il ne reste rien de cet édifice, encore plus somptueux et plus vaste que l'hôtel Lambert. On ne peut plus le retrouver que dans des estampes du temps, heureusement assez nombreuses [1].

Le quartier Saint-Antoine conserva longtemps la vogue, même auprès des grands seigneurs. L'hôtel d'Aumont (rues de Jouy et de Fourcy), construit par Mansart, est un des spécimens les plus réussis de l'architecture du temps. Mansart apportait évidemment plus de liberté d'allures que Le Vau dans le maniement du classique; il avait à coup sûr une imagination plus aisée et plus brillante, il se dégageait mieux des éléments antiques ou plutôt il se les assimilait davantage. La porte qui donne sur la rue de Jouy (n° 7), les façades sur la cour et sur le jardin sont des morceaux remarquables par la justesse des proportions, par la noblesse du style, par un air de richesse et de distinction [2]. Il en est de

1. Voir particulièrement : Marot, *Recueil de plusieurs palais*, 1670, in-f°.
2. Mansart reprit aussi en 1660 l'hôtel Carnavalet, bâti par

même de l'hôtel de Châlons et de Luxembourg, dont le corps principal appartient à l'année 1625, et la porte d'entrée à l'année 1659 (rue Geoffroy-Lasnier, 25). Dans le Marais, on étudierait avec intérêt l'hôtel d'Amelot (rue Vieille-du-Temple, 47), bâti par Cottart vers 1637, et l'hôtel Salé (rue Thorigny), ce dernier, vraiment grandiose par ses proportions, mais d'un art plus froid et plus sec.

Il faudrait aussi, pour juger le talent des architectes, leurs ressources d'esprit, leur aptitude à adapter le plan habituel aux formes des terrains, examiner les simples maisons particulières. On n'a qu'à consulter sur ce point le recueil que Le Muet a intitulé : *Manière de bastir pour différentes sortes de personnes*. Il y insiste précisément sur les conditions différentes où peuvent se trouver les constructeurs ; il y présente des modèles de maisons pour les fortunes modestes, etc. Les planches de son ouvrage (plans, coupes, élévations) et de celui de Marot donnent ainsi toute la gamme architecturale de l'époque.

L'hôtel de Beauvais (rue François-Miron), élevé par Le Paultre entre 1655 et 1660 à peu près [1], a été souvent cité comme un modèle achevé dans l'art de tirer parti du terrain le plus défavorable.

Pierre Lescot : il suréleva d'un étage trois des côtés de la cour et refit la façade sur la rue, où il conserva, dit-on, le portail de Pierre Lescot. Mais, en somme, il y a beaucoup de lui dans l'hôtel actuel, construction harmonieuse et élégante.

1. Jules Cousin, *l'Hôtel de Beauvais*, 1864, in-8.

Celui qui avait été livré à Le Paultre s'étend très irrégulièrement et sur une surface étroite entre la rue François-Miron et la rue de Jouy. D'autre part, Mme de Beauvais, femme de chambre d'Anne d'Autriche, voulait avoir une habitation qui fît quelque figure et qui fût en même temps de quelque rapport. L'architecte bâtit sur la rue une maison à étages, mais il ne renonça pas à la cour intérieure; il la fit semi-circulaire, l'orna d'une colonnade à la façon antique, et compensa l'étroitesse de l'entrée, en développant des deux côtés un superbe escalier. Si l'on a peut-être trop vanté les mérites de la décoration, lourde, massive, en disproportion avec l'édifice, il faut pourtant reconnaître à Le Paultre une certaine originalité de conception.

Mais la société riche ou aristocratique ne passait point toute l'année à Paris. Bien des raisons l'attiraient à la campagne, en dehors même du goût qu'elle conservait pour elle, de la vie aisée qu'elle y trouvait, du plaisir de la chasse qu'elle appréciait tant. Les grands seigneurs ne pouvaient laisser entièrement à leurs intendants l'administration de leurs domaines; ils devaient entretenir des rapports avec leurs tenanciers, leurs vassaux. Ils se sentaient dans leurs terres plus libres, plus puissants, ils y retrouvaient les traditions de l'indépendance féodale. Seulement les châteaux forts, sombres et incommodes, leur semblaient déplaisants. D'ailleurs, Richelieu, en 1626, avait ordonné de les détruire et ne permettait plus d'en bâtir. Quelques représen-

tants des grandes familles avaient bien élevé, au XVIe siècle, des châteaux dans le style de la Renaissance et ils les conservèrent, en les modifiant plus ou moins. Mais les nobles de moindre fortune en étaient restés au manoir du moyen âge, qui s'écroulait ou qu'on démantelait. Cependant, plus encore que par eux, le château du XVIIe siècle a été élevé par des hommes nouveaux et particulièrement par des financiers, des parlementaires ou des membres du gouvernement [1]. On trouvait à cela un avantage très prisé, étant donnée la constitution sociale du temps. A la terre était presque toujours joint un titre seigneurial; en achetant l'une on avait l'autre. C'est ainsi que M. de Longueil devint marquis de Maisons. Cela se rencontre à chaque instant dans les mémoires et dans les généalogies. Plus tard, Colbert constituera par achat, pour un de ses fils, le marquisat de Seignelay, Louvois, celui de Barbezieux, etc. Les financiers enrichis, les parlementaires, tous sentaient instinctivement qu'il fallait relever leur titre par la magnificence extérieure. Avec la terre il fallait le château. Il le fallait splendide pour répondre au nom dont on se revêtait et en augmenter le prestige. Sauf exception, on bâtissait dans les environs de Paris, où l'on se trouvait sans cesse attiré ou retenu par ses occupations et ses fonctions.

Là, les architectes avaient à eux l'espace; on ne leur demandait que de faire grand et beau. Ils s'y

1. Dans ses *Historiettes*, Tallemant des Réaux ne parle guère d'un personnage sans dire qu'il se fit bâtir un château.

essayèrent. Et tout d'abord, ils conçurent l'ensemble d'une façon synthétique, de manière à en combiner toutes les parties vers un effet général; en outre, ils ramenèrent tout à l'idée dominante du temps : l'ordonnance. Ils avaient à mettre en œuvre trois éléments : le terrain, les dépendances, le château proprement dit. Ils *arrangèrent* le terrain comme le reste. Ils en laissèrent une portion à la nature, en conservant les bois, dont ils sentaient la beauté, mais ils les approprièrent à leur esthétique, en y ouvrant les grandes allées droites. Dans le voisinage de l'habitation, le sol prit presque un aspect architectural; il fut découpé en parterres géométriques, ornés de fleurs aux couleurs savamment combinées, ou d'arbustes taillés prenant toutes les formes, excepté celle de la nature. Ils aimèrent plus encore à user des ressources que leur offrait la sculpture; ils ornèrent de statues les parterres, les avenues, les carrefours; ils répandirent partout les eaux, mais sans les laisser à elles-mêmes, en en tirant au contraire de véritables motifs architecturaux. De là, les canaux contenus dans des bordures de pierre, aussi rigides dans leur direction que les avenues. De là, les bassins, les fontaines, les vasques, les jets d'eau, variés à l'infini, mais toujours disposés de façon à ne pas rompre l'équilibre des lignes et à compléter la perspective générale, dont le château proprement dit est le point dominant.

Ils trouvaient le modèle de cet « art des jardins » dans les jardins de la Renaissance et dans les parcs

italiens. Toute l'Europe à la même époque appliquait les mêmes principes [1]; ils les modifièrent à la mesure exacte de leurs théories, en se les appropriant; par là ils se montrèrent en partie créateurs.

Les dépendances du château furent, comme les jardins, rattachées à la conception d'ensemble. Une et quelquefois deux grandes cours précédaient la demeure principale; à l'entrée s'élevait une construction puissante où s'ouvrait la porte. Les bâtiments de service, communs, écuries, étaient généralement placés des deux côtés de la cour; le peu d'élévation de ces bâtiments et la simplicité de leur décoration servaient à faire ressortir davantage la grandeur et la splendeur du château, dont ils formaient le cadre.

Enfin le château lui-même : il était souvent entouré de fossés, qui offraient l'avantage de mieux l'isoler pour l'œil et de rappeler les temps où la demeure était une place forte et un poste militaire. Il formait généralement une masse quadrangulaire, dont l'uniformité n'était rompue dans son plan que par la saillie plus ou moins prononcée des extrémités, dans son élévation que par les arêtes des toits d'ardoises, coupés de cheminées et de mansardes. Le dessin était sévère; on y trouvait, plus encore que dans les maisons de ville, la régularité;

1. C'est une erreur de croire que l'idée de ne pas laisser la nature à elle-même date de Louis XIV et soit essentiellement française. On la retrouve partout, bien avant le XVIIe siècle. Les Allemands, les Flamands pratiquaient avant nous le système dit français.

on y trouvait aussi les colonnes, pilastres, frontons, quelquefois le dôme, puisqu'il était dit qu'il se rencontrerait partout. A l'intérieur, même somptuosité que dans les hôtels, avec quelque chose de plus ample et de plus vaste : les salons pouvaient être immenses, ils occupaient parfois deux étages en hauteur; les dégagements étaient presque aussi nombreux et aussi larges que les pièces; l'escalier principal se développait sans entraves. La décoration n'était pas moins riche et elle reposait sur les principes que nous avons déjà indiqués : l'emploi de la sculpture et de la peinture pour orner les murs et les plafonds.

Telle était l'œuvre : il faut la voir dans sa totalité pour la juger, puisqu'elle se tient si étroitement dans toutes ses parties. C'est pourquoi on a à se défier de l'impression première, lorsqu'on n'a plus devant soi que l'édifice principal, sans son entourage. Quand le jardin anglais a remplacé les parterres, quand les avenues rectilignes, les terrasses de pierre, les statues, les bassins ont disparu, il y a certainement inharmonie entre l'édifice qui subsiste et le milieu. Or cela s'est produit presque partout. Heureusement les graveurs du XVIIe siècle ont représenté ces châteaux tels qu'ils existaient dans leur ensemble; contemporains des architectes qui les élevèrent, ils les ont interprétés exactement dans leur style. Dès qu'on a ces planches sous les yeux, on a le sentiment d'une vaste unité réalisée. Les œuvres restent froides, mais elles redeviennent imposantes.

Des observations de ce genre s'appliqueraient au château de Richelieu plus qu'à tout autre. Le ministre de Louis XIII, qui avait acquis, on le sait, une immense fortune, aima singulièrement à bâtir, et il porta là comme ailleurs le goût du grand. Dans son Palais de Paris, à la Sorbonne, au château de Rueil[1], il réalisa en partie les conceptions de magnificence un peu grave, qui portent si bien la marque de son génie. Il voulut faire plus et laisser à la postérité un monument unique. Le petit village et le domaine de Richelieu, où il était né et d'où il prit son nom, étaient demeurés humbles et pauvres. Il entreprit de les relever et d'en mettre la splendeur en rapport avec sa prodigieuse destinée. Il résolut d'y construire d'un seul coup une ville entière, dont le château devait être comme le couronnement. Il appela à exécuter cette œuvre Jacques Le Mercier, son architecte préféré. Le Mercier a été plus favorisé dans sa fortune que dans sa gloire. On retrouve son nom dans presque toutes les constructions de cette première moitié du siècle, mais presque toujours on ne retrouve guère que son nom. Au Louvre, au Val-de-Grâce, il n'eut qu'à continuer, ou peu s'en faut, la pensée de ses devanciers. Ailleurs, au Palais-Royal, l'édifice qu'il a élevé est totalement dénaturé par des constructions postérieures; à Versailles, il est comme étouffé sous l'étreinte des édifices cons-

1. Il ne reste rien du château et du parc de Rueil. Consulter Israel Silvestre et Pérelle, *Vues des jets d'eau, arcs de triomphe... du château de Rueil.*

truits pour Louis XIV. Bien plus, on s'habitue tellement à donner à ce roi tout l'œuvre de son siècle qu'il a fallu la critique de nos jours pour restituer à Louis XIII et à Le Mercier les pavillons de la cour de Marbre et quelques parties voisines [1].

Et même, malgré le travail de Dussieux [2], il reste encore quelques incertitudes relativement au Versailles d'avant 1661. On admet facilement que Saint-Simon a forcé la note en parlant d'un simple rendez-vous de chasse construit pour Louis XIII, mais on n'a pas encore fixé très exactement la date de la construction, on ne la suit pas dans sa marche et son développement progressif. Les Mémoires du temps parlent fort peu de Versailles. Saint-Germain, Fontainebleau, le Louvre, voilà de 1610 à 1661 les grandes demeures royales. Versailles, où le roi allait déjà en 1630-1631, était surtout considéré comme un lieu de repos; la cour ne s'y trouvait jamais tout entière, les séjours du monarque n'y duraient point. Ainsi, on serait presque tenté de mettre en doute l'existence d'un château de quelque importance avant Louis XIV, si l'on n'avait certains renseignements positifs et quelques documents figurés. Le premier, à ma connaissance, se trouve dans le plan de Gomboust (1652) [3]. A droite et à gauche

1. Le Mercier est en 1607 à Rome, revient vers 1613 à Paris. En dehors des monuments que nous avons indiqués de lui, il a travaillé à l'Hôtel Bouillon, au château de Chilly, à Fontainebleau (escalier du Cheval-Blanc), etc.

2. Dussieux, *le Château de Versailles*, 2e édit. 1889, 2 vol. in-8.

3. Voir ci-dessus, p. 211.

du plan principal, c'est-à-dire de Paris, le dessinateur a représenté en vues cavalières quelques-unes des Maisons royales et parmi elles Versailles. On en distingue assez bien l'aspect d'ensemble. Une avant-cour entourée de murs donne accès au château proprement dit, bordé de fossés sur ses quatre faces. Deux bâtiments formant communs enferment une cour, au bout de laquelle se voit le palais, composé suivant l'usage du temps de trois constructions en équerre. Au delà du palais, un parc, déjà très étendu, dessiné en parterres, et dont une partie seulement est représentée. Le tout offre l'aspect d'une demeure de plaisance, bien que les murs de l'avant-cour et les fossés sentent encore un peu la fortification [1].

Le plan de Gomboust permet ainsi de dire que les deux gravures et le plan d'Israël Silvestre portant les dates de 1664-1668 [2], et deux tableaux du musée de Versailles [3], qu'on attribue à la même époque, représentent dans leurs principaux éléments un état de choses antérieur d'au moins quinze ans. D'ailleurs nous savons que, de 1661 à 1664 et même 1668, les travaux entrepris par Louis XIV portèrent

1. Cette préoccupation de la « sûreté du roi » n'est pas aussi éloignée qu'on le croirait des idées du temps. Elle reparaît même chez Colbert, à propos des avant-projets pour le Louvre. *Lettres*, t. V, p. 246.

2. Chalcographie du Louvre, nos 2879, 2880, 3221.

3. Salle des Maisons royales, no 725 (vue du côté de l'Orangerie); l'autre tableau, qui ne porte pas de numéro, est beaucoup plus intéressant : il donne l'ensemble du château et du parc.

surtout sur la construction de la Ménagerie et de la fameuse Grotte de Thétis [1]. De plus, on voit signalés dans les comptes royaux des ouvrages de peinture antérieurs à 1664, ce qui montre qu'il existait à ce moment une construction de quelque importance [2]. Enfin Louis XIV parle souvent du château de son père et déclare qu'il veut le conserver malgré Colbert [3]. Il reste aujourd'hui de la demeure de Louis XIII toute la partie qui entoure la cour dite cour de Marbre [4]. Ce qu'on en voit fait le plus grand honneur à Le Mercier et dénote dans son talent plus de variété qu'on ne le supposait. Il avait eu l'heureuse idée de revenir au mélange de la brique et de la pierre, qui donne aux édifices des tonalités charmantes et gaies; il avait employé l'antique dans quelques ornements, non dans la construction, et dédaigné, grâce au ciel, les portiques corinthiens et la coupole. Tout cela était simple et riche à la fois, régulier sans monotonie, souple malgré la correction de l'ordonnance. Les parties disparues (nord,

1. Voir Guiffrey, *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV* (à partir de 1664 seulement), 1881-1891, in-4, 3 vol. publiés.

2. *Comptes des bâtiments,* t. I, p. 20.

3. *Lettres, instructions... de Colbert*, t. V, p. 266 et suiv. Je note que Guillet de Saint-Georges (*Mémoires*, p. 81) parle du « petit château de Versailles », que le roi voulait « faire un peu rétablir en 1661 » et où travailla à cette date Charles Errard : ce qui s'accorde avec la mention ci-dessus.

4. Il faut remarquer cependant que la façade du fond a été surélevée et modifiée un peu sous Louis XIV; il en est de même des ailes; cela n'empêche pas de saisir les caractères essentiels de l'architecture.

ouest, sud) offraient le même caractère, et il suffit d'observer la grande enveloppe rectiligne qui les a remplacées [1] pour saisir la différence. Le parc avait été dessiné par Le Mercier et Boysseau. Louis XIV et Le Nôtre ne l'ont modifié qu'en partie. Ils y ont surtout répandu à profusion toutes les richesses ornementales de l'architecture et de la sculpture.

Comparé aux châteaux de Richelieu et de Vaux-le-Vicomte, le Versailles de Louis XIII ne présentait ni la solennité et l'ampleur grandioses de l'un, ni le luxe éclatant de l'autre. Saint-Simon n'a fait qu'exagérer, comme toujours, une idée juste en soi. Un château, comme le premier Versailles, à l'époque où se bâtissaient un Maisons pour M. de Longueil, un Chilly pour M. d'Effiat, n'était en réalité qu'une fantaisie, un pied-à-terre. Il répondait ainsi à l'histoire : semblable demeure convenait à la vie effacée de Louis XIII et à l'enfance annihilée de Louis XIV.

A Richelieu, Le Mercier avait rencontré une des plus belles occasions qui se soient jamais offertes à un artiste, je dirai surtout à un artiste du XVIIe siècle : la libre application de ses théories. Aucun obstacle, résultant d'un état de choses existant, avec lequel il faut compter; tout à créer d'un jet; ni l'espace ménagé, ni les ressources; d'heureuses combinaisons de perspective, si on le voulait; une variété infinie de motifs, maisons, église, château, etc. Le Mercier —

1. Œuvre de Louis Le Vau et de Jules Hardouin-Mansart.

et il était évidemment d'accord avec le cardinal — chercha avant tout la régularité : il traça pour la ville de grandes rues rectilignes se coupant à angles droits, bordées d'habitations toutes à peu près semblables. « La principale rue, dit une description du XVII[e] siècle, est composée de 28 gros pavillons, tous à porte cochère et d'une même symétrie; à chaque bout, il y a une place de 46 toises en carré, avec des pavillons doubles aux quatre coins. » Le Mercier édifia une somptueuse église, en acceptant toutes les données du style jésuite. Faute de temps ou faute d'imagination, il se borna à répéter et à reproduire des formules. Il y eut autant d'abstraction dans l'exécution que dans la pensée première.

Le château devait naturellement former le centre artistique de l'œuvre, comme il en constituait la raison d'être. Il offre l'expression vraiment saisissante, à force d'être dogmatique, des idées architecturales du temps. Rien de plus vaste dans l'ensemble et d'une ampleur plus voulue et plus systématique. Le domaine tout entier, d'une étendue immense, forme un quadrilatère irrégulier, il est entouré de murs ou de fossés. Une première cour, puis une seconde, bordées toutes deux par des communs ou des bâtiments d'habitation, séparées par un fossé, précèdent le château proprement dit; puis viennent des parterres et, par derrière, la forêt, coupée de grandes avenues, et s'étendant à perte

1. VIGNIER, *le Château de Richelieu*, 1676, in-12.

de vue [1]. Le corps de logis principal est massif, grave, froid. Rien qui rompe l'harmonie ou, bien plutôt, la raideur des lignes. Nulle part, un coin réservé à l'imagination, à la fantaisie [2]. Tout est austère, par là même tout laisse l'impression de la grandeur. A l'intérieur au contraire, les goûts de magnificence du cardinal se donnaient carrière ; encore était-ce surtout par un luxe artistique et intellectuel : collections d'antiques, tableaux, tapisseries, etc.

De tout cela il ne reste rien ou presque rien. La ville morte-née n'a que des rues trop larges et des maisons trop grandes pour sa population. Son église, hors de proportion avec elle, demeure debout, mais à peu près vide. Quant au château, il a été rasé par la Bande noire, on n'en voit plus que quelques bâtiments latéraux. Là encore, il faut s'adresser aux gravures de l'époque, il est vrai qu'elles remplacent presque les monuments eux-mêmes, tant elles sont pénétrées de leur physionomie intime. Alors on sent le rapport étroit entre l'homme et l'œuvre et, en même temps qu'une sensation d'art, on éprouve une impression historique. Ville, église, château, on est en présence d'un véritable Versailles, bâti

1. Vignier dit : « Il y a quelques-unes de ces avenues qui ont une lieue de longueur, il y en a d'autres qui les traversent;... le parc a trois lieues de tour », p. 159.

2. « Je parle du château même, car dans le parc il y avait au contraire de la fantaisie et de la variété : un bois d'orangers, des jets d'eau, une grotte où était représentée la tentation de saint Antoine. » Vignier, p. 162.

pour un ministre, non pour un roi. L'appareil et l'apparat monarchiques sont à Richelieu, comme se trouve entre les mains du cardinal la véritable puissance. Et puis, quel jour sur l'esprit du personnage et de ses contemporains que cette conception tout d'une pièce, cet effort de création abstraite, philosophique, cette idée de faire une ville par un coup d'autorité, cette méconnaissance des lois naturelles chez un homme qui avait à un si haut degré la compréhension des phénomènes politiques! Comme on retrouve ici la pensée habituée à considérer les choses du monde physique comme dépendant de la volonté! Dans le château lui-même, Le Mercier, sans le vouloir ni le savoir sans doute, a interprété supérieurement l'âme du ministre : elle se manifeste dans l'immensité et la régularité du plan, dans le style architectural, aussi dénué d'ornements, aussi ferme, aussi froid que le style même dont écrivait Richelieu [1].

L'impression se double par le contraste, si l'on étudie le château de Vaux-le-Vicomte, construit vingt ans plus tard pour Fouquet. Là aussi, on dépensa sans compter, et l'on fit appel à toutes les ressources de l'art. Mais, soit parce que les temps inclinaient déjà vers le brillant de Louis XIV, soit à cause des goûts personnels du ministre, on ne les

1. Marot et Pérelle ont publié une suite de planches représentant diverses vues du château et du parc, des plans, coupes, élévations géométrales des bâtiments. Il existe des descriptions très nombreuses de Richelieu. Celle que La Fontaine en a donnée est aussi spirituelle qu'insuffisante.

dirigea plus vers le même idéal. Fouquet aimait le luxe matériel, l'éclat. De son côté, Le Vau, chargé de la construction, avait l'inspiration médiocre; il cherchait volontiers l'effet dans l'accumulation, il visait à étonner par la splendeur. Le château de Vaux fut la demeure magnifique d'un financier enrichi autant que d'un homme d'État. On y appliqua naturellement les théories contemporaines, parc composé à la française, parterres, vastes cours. Le bâtiment principal fut conçu dans le système italo-classique. Mais ce n'est plus là, comme à Richelieu, l'effet d'une conviction raisonnée, déterminée; il y a, au contraire, quelque chose de factice, de composite; il semble qu'on ne croie plus autant aux règles. En outre, les « faux brillants » de l'Italie ont séduit l'architecte, il a mis dans son œuvre un peu de tout : colonnades, portiques, non pas un dôme, mais plusieurs; il a surchargé les parois d'ornements parasites. Dans les jardins, où une fantaisie plus libre pouvait se déployer sans trop choquer l'esthétique, les fontaines, les jets d'eau, les rocailles, les statues ont composé un décor mythologique charmant pour les yeux. Vaux c'est déjà la transition entre Richelieu et le Versailles [1] de Louis XIV.

Le château de Maisons fournirait le type moyen le plus remarquable des demeures seigneuriales construites dans la première moitié du XVIIe siècle. Son propriétaire fut un simple financier ou fils de finan-

1. Voir PFNOR, *le Château de Vaux-le-Vicomte*, 1890, in-f°.

cier, possesseur, il est vrai, d'une fortune presque princière. M. de Longueil confia à François Mansart le soin d'illustrer son marquisat, et, de fait, l'architecte a rendu célèbre le nom du parvenu. Il reprit à peu près, pour le château lui-même, la pensée qu'il avait réalisée dans la partie du château de Blois édifiée pour Gaston d'Orléans. Mais à Maisons, au moins, ne se produit pas le heurt résultant de la juxtaposition des deux styles de la Renaissance et du XVIIe siècle [1]. Maisons est aujourd'hui un, mais incomplet, car si le bâtiment principal subsiste, les dépendances manquent et Mansart y avait porté son principal effort. Les écuries notamment formaient à elles seules un véritable monument, d'une architecture à la fois puissante et riche. Le château offrait à l'extérieur la correction de lignes habituelle à Mansart. Sa décoration sobre eût été l'expression logique et le développement normal de la construction elle-même, si Mansart ne l'eût gâtée par l'apposition d'un portique gréco-romain et la superposition de la fatale coupole. Dans l'intérieur (restauré et modifié plus tard par Percier et Fontaine), il avait ménagé un large vestibule voûté à la romaine, un vaste escalier; il paraît avoir voulu faire reposer la décoration surtout sur l'œuvre de pierre.

Peu d'époques en définitive ont été aussi favorables pour l'architecture : un pays presque entier à renou-

1. Mansart n'en est pas responsable à Blois, mais c'est bien pis quant à l'intention, puisqu'il voulait détruire l'ancien château de Louis XII et de François Ier.

veler, une génération qui sent le besoin du renouvellement, des doctrines nettement précises, en accord sur beaucoup de points avec l'éducation et les tendances des esprits. Par certains côtés, les artistes ne faillirent pas à la tâche ; ils eurent l'amour de leur art ; ils l'étudièrent et ils le méditèrent ; ils crurent de bonne foi que l'antiquité et l'Italie de la Renaissance avaient fixé à jamais les principes du beau. S'ils manquèrent d'imagination, de grâce, de charme, il faut s'en prendre à leur temps aussi bien qu'à eux-mêmes, car leur mérite supérieur a consisté peut-être à être exactement de leur temps. Comme lui, ils pensèrent que l'esprit humain avait d'autant plus de force qu'il se concentrait davantage ; comme lui, ils virent dans la raison la qualité maîtresse, ils n'eurent confiance que dans les théories, ils ramenèrent tout à l'abstraction. Sans tenter de paradoxe, et sans comparer autrement que dans leur inspiration première des choses d'ailleurs si différentes, il est permis de rapprocher la politique, la littérature et l'architecture de cette période. S'il est vrai que la politique de Richelieu se distingue par l'élimination résolue de tous les éléments considérés comme secondaires, et par l'emploi vigoureux des éléments qui subsistent et qu'on amène ainsi à leur suprême puissance, il en est bien de même aussi dansle théâtre, de même aussi dans l'art de construire. Et ce mot, *construire*, est un de ceux qui conviendraient le mieux à toutes les œuvres du temps.

CHAPITRE III

LA PEINTURE. — LE GENRE DÉCORATIF

Je classe dans ce genre les artistes qui firent de l'art décoratif proprement dit, et aussi bien ceux qui appliquèrent à la peinture et à la sculpture l'esprit même de l'art décoratif. On peut les reconnaître à divers signes : à ceci d'abord que le fonds de leur éducation artistique fut italien, puis à ce qu'ils cherchèrent surtout dans l'art les mérites purement extérieurs, et à ce que dans l'exécution même ils tendirent vers une interprétation conventionnelle de la nature et de la beauté plastique. Qu'est-ce que tout cela, sinon le décor au sens le plus large du mot? Ce genre se rencontre donc non seulement dans les grands ensembles de peinture et de sculpture qui ornent les chambres et les galeries des hôtels ou des palais, mais aussi dans les simples tableaux de chevalet. Il se retrouve dans

la peinture religieuse, comme dans la peinture mythologique ou historique.

Son origine même le recommandait à la faveur d'une certaine portion du public, puisqu'il venait en grande partie de l'Italie : c'étaient là, comme on disait alors, des titres de noblesse assez glorieux. Les artistes qui le pratiquèrent, et dont quelques-uns passèrent dans la Péninsule une bonne partie de leur vie, y prirent surtout les parties éclatantes ou superficielles de son art; ils s'attachèrent aux Vénitiens plus qu'à Raphaël, aux contemporains plus qu'aux maîtres antiques. Revenus en France, ils ne laissèrent pas de se modifier au contact de la société et des idées nationales, mais ils ne le firent jamais qu'incomplètement.

Saisis par la théorie classique, qu'ils comprenaient d'ailleurs fort peu et appliquaient fort mal, ils ne représentèrent presque jamais les scènes de leur époque. Ils eurent deux sources d'inspiration : le paganisme et le christianisme, mais ils prirent avec l'un ou l'autre de singulières libertés. Ils connaissaient très vaguement la véritable antiquité, ils n'étaient capables de la voir que par ses côtés anecdotiques, de l'interpréter qu'à travers l'interprétation italienne, ils ne la mesuraient qu'à leur esprit, qui était médiocre. Quant au christianisme, on ne les sent pas mieux en état d'en concevoir même la gravité, à plus forte raison le sens religieux; ils n'y cherchaient en vérité que des motifs de tableaux.

Aussi voit-on facilement tout ce qui leur manque :

d'abord la pensée. Leurs œuvres ne répondent jamais à une conception intellectuelle ou morale, aucune idée ne s'en dégage. Non seulement ils n'y mettent rien d'eux-mêmes, mais ils ne prennent jamais leur sujet que par la surface. Ils n'ont pas davantage l'amour profond de la beauté plastique : non qu'ils demeurent absolument indifférents à la séduction des formes, mais ils n'ont jamais compris que l'expression de la beauté venait avant tout de l'étude sincère de la réalité; ils n'ont vu la nature qu'à travers le voile de leur éducation artistique et de leurs théories. Leur main même ou leur pinceau finissait par ne plus avoir l'énergie de serrer de près la vérité, ne la rendait plus que par un compromis entre le modèle et l'antique, et ne se prêtait qu'à une certaine grâce arrondie et molle. Idée ou exécution, on cherche en vain chez eux l'accent.

Ne leur refusons point cependant toutes qualités. Ils entendaient très habilement la composition; à l'école de l'Italie, ils avaient appris à manier les masses dans un tableau; sur ce point ils dépassaient même leurs maîtres par la logique et la clarté des dispositions. Ils ne brillaient pas par l'imagination, mais ils déployaient une véritable ingéniosité dans l'invention; ils trouvaient des rencontres heureuses, spirituelles. On leur reproche de ne pas avoir eu le sentiment de la couleur, du moins ils ont eu souvent celui de la lumière. S'ils échouaient devant le nu, faute d'éprouver pour lui cette sorte de passion et de respect qui fait le vrai artiste, ils excel-

laient quand il s'agissait de faire jouer sur le corps de riches costumes, les brocarts à grands ramages, les colliers de perles, les diamants. Si sévère qu'on soit à leur égard, on leur accordera l'éclat, la grâce, la distinction. Leur art fut agréable : par tout cela, ils devaient plaire à une partie de la société de l'époque, spécialement à la classe la plus riche, à tous ceux qui se piquaient de bon goût et de bon ton [1].

Il faut du reste distinguer entre leurs productions. On ne discutera pas leur peinture religieuse, bien qu'elle tienne une grande place dans leur œuvre. Mais là, rien ne saurait suppléer à la conviction ; or ils n'ont jamais abouti qu'à la froideur sous prétexte de dignité ; à la sensiblerie ou au sensualisme sous prétexte de mysticisme. Le paganisme leur a mieux réussi, ils en prirent surtout la mythologie avec tout son cortège de fables. Ils étaient, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, d'accord avec l'état d'esprit moyen de la société. Car jamais peut-être l'étude de « la Fable » n'a tenu une si grande place dans l'éducation [2]. Ovide leur offrait une mine, qu'ils auraient épuisée, si elle n'avait été inépuisable. Quand ils s'adressèrent plus haut, à Homère, à Virgile, ils ne leur empruntèrent que leurs sujets de

1. On ne peut donner une liste même abrégée des peintres qui jouirent de quelque renom entre 1610 et 1660. « Ils sont trop. » On les trouvera étudiés ou au moins cités dans les chapitres qui suivent et groupés d'après les genres qu'ils représentent. Voir aussi la bibliographie de la page 209 et, pour l'énumération complète de ces artistes, l'Appendice.

2. Voir P. Delaporte, *le Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, 1891, in-8, p. 10-32.

genre : *Junon sollicitant Éole*, *Vénus et Vulcain*, l'*Assemblée des Dieux*, *Énée et Didon*, etc. Ils ne se crurent pas permis de négliger l'histoire proprement dite. Mais qu'importait le sujet, puisque l'interprétation n'en variait guère et se trouvait toujours ramenée à la conception romanesque?

On voit qu'ils étaient par leurs qualités comme par leurs défauts entraînés vers le seul genre où ils pouvaient déployer quelque originalité : le genre décoratif. Il présente en effet des conditions particulières : la peinture n'y constitue qu'une partie, non un tout. Elle fait corps avec l'architecture et la sculpture. Enfermée dans un milieu ornemental, où la statuaire, les stucs, les ors concourent à un effet général, elle doit s'y approprier. En outre, placée loin de l'œil, elle ne peut le frapper que par les ensembles, et n'a pas besoin de pousser très à fond le rendu. En même temps qu'elle doit négliger les détails, qui ne seraient point vus, elle ne peut guère s'adresser à l'esprit et à l'âme, qui ne se laissent jamais prendre que dans l'intimité. En un mot, de même qu'elle reste obligée de modifier la vérité des formes, à cause de certains effets d'optique, elle l'est également d'accommoder son esthétique aux circonstances. Ici ou là, il y a à tenir compte d'une perspective spéciale.

Précisément un vaste champ s'ouvrait à ce genre artistique dans cette partie du siècle. On a vu que les événements historiques, le développement de la fortune générale, la formation d'une classe nou-

velle, riche et pressée de marquer sa place dans le monde, avaient amené la construction de nombreux hôtels particuliers, et que la mode se répandit de les orner de peinture à la façon de l'Italie. Tout particulièrement la *galerie*, cette partie si caractéristique de la grande demeure du XVIIe siècle, donna occasion aux architectes, aux sculpteurs, aux peintres, de s'unir et de réaliser des conceptions à la fois originales et brillantes.

Malheureusement pour la gloire de ces artistes, nous ne pouvons que rarement les apprécier là où ils donnèrent ce qu'ils avaient de meilleur. Il reste si peu de leurs œuvres en ce genre. Disparus l'hôtel de Bretonvilliers où Vouet, Bourdon, Le Brun avaient travaillé, l'hôtel Séguier où Vouet avait peint une fresque célèbre, et tant d'autres. Ailleurs, les peintures n'ont pas été entretenues et se sont délabrées; on les a reprises, restaurées de nos jours, trop tard souvent, quelquefois sans l'intelligence de l'art qu'elles représentaient. On éprouve une sorte de surprise à lire les biographies de la plupart des artistes. Il est toujours question et avant tout de peintures décoratives. Voici Charles Errard : « Il peignit (à Dangu, chez M. de Noyers), une galerie; ... il revint de Dangu travailler à quelques tableaux pour la galerie de l'hôtel de la Ferté-Sennecterre et pour d'autres appartements du même hôtel ». En 1647, « il peignit pour M. Charron,... un cabinet lambrissé de menuiserie dans une maison de l'île Notre-Dame;... dans le plafond et dans les faces des lambris,

il fit des tableaux, dont les sujets étaient tirés des *Métamorphoses* d'Ovide.... Il fit aussi un ouvrage considérable et d'une composition très riche pour la grand'chambre du Parlement de Rennes. » Voici maintenant Louis Boulogne le père. Il peint deux plafonds dans l'hôtel de Bouillon; un plafond dans une maison de la place Royale, les plafonds d'une chambre et d'un cabinet dans l'hôtel d'Amelot de Bizeuil et tous les « ornements du cabinet »; « quelques plafonds » chez le marquis de Matignon; la galerie du Louvre (qui fut ensuite brûlée). Et pourtant Boulogne était plutôt un peintre de chevalet. Louis Testelin travaille en 1644, avec Philippe de Champaigne, aux peintures des bains d'Anne d'Autriche dans le Palais-Royal; en 1646, M. Bordier l'emploie à son château du Raincy et « lui fait peindre des plafonds, où il représenta l'histoire de Proserpine, puis des camaïeux ou bas-reliefs peints dans le lambris du même appartement ». Le même M. Bordier « se servit aussi de lui pour de feints bas-reliefs en grisailles en l'église des Minimes de la place Royale.... Il y représenta un grand appareil de musique pour chanter les louanges de Dieu, plusieurs livres de tablature, des enfants qui forment des chœurs différents. » Et cela va de même pour tous les autres peintres. Défions-nous un peu de notre impression, alors que nous les jugeons uniquement sur leurs tableaux. Leur malheur et leur tort est d'y avoir porté les habitudes de l'art décoratif, qui y devenaient des défauts graves.

Quelques-uns ne purent donner leur mesure, ou parce que le temps leur fit défaut, comme à Jacques Blanchard [1], mort à trente-huit ans, après un long séjour en Italie, ou parce que les circonstances ne les favorisèrent point. D'autres nous intéressent par les hésitations mêmes de leur manière et les oscillations de leur style.

Le plus célèbre de tous les peintres de l'école décorative est évidemment Simon Vouet (1590-1649). On le présente généralement comme le chef de l'école française du XVIIe siècle. Commençons par le juger en lui-même, cela nous permettra de déterminer mieux son influence [2].

De sa biographie, il suffit de retenir quelques points. Né en 1590, il alla en Italie en 1612 et y resta jusqu'en 1627. Voilà le fait important. Avec Vouet, en effet, s'ouvre la série des peintres français qui firent leur éducation dans la Péninsule. Leurs prédécesseurs de la fin du XVIe siècle ou bien n'y venaient guère et s'instruisaient à Fontainebleau, ou se bornaient à un voyage rapide où ils recueillaient surtout des impressions. Vouet au contraire et ses contemporains s'y formèrent une véritable pédagogie. Et précisément en 1612, tout allait en Italie vers la pédagogie, on l'a déjà vu [3]. Jamais il n'y avait eu autant à s'instruire auprès

1. Voir au Louvre, n° 25, la *Charité*; à Notre-Dame, la *Descente du Saint-Esprit* (may de 1634).

2. Depuis l'*Histoire des peintres* de CHARLES BLANC, il n'a pas été fait d'étude d'ensemble sur Vouet.

3. Ci-dessus, p. 78.

des vivants ou des morts. L'artiste français, esprit avant tout avisé, ouvert, prit un peu aux uns et aux autres, mais il alla plutôt vers la correction et vers l'agrément que vers la force ou l'originalité. Il se forma ainsi un style à la fois composite et personnel qui d'ailleurs, n'étant soutenu ni par le tempérament ni par la conviction, devait bien vite dégénérer en une manière. Cela lui réussit fort bien. Fixé en Italie, il y travailla pour les grands seigneurs ou pour les papes et fut élu prince de l'Académie de Saint-Luc.

Sa renommée avait passé en France, ses œuvres y étaient appréciées et recherchées. Le roi le rappela en 1627 et le nomma son premier peintre. Vouet jouit en France d'une faveur éclatante, à peu près incontestée, au moins jusqu'en 1641. A cette date, le roi et le cardinal firent venir de Rome Poussin, et quand celui-ci eut quitté Paris après deux ans à peine de séjour, il ne semble pas que Vouet ait retrouvé la situation exceptionnelle qu'il avait occupée si longtemps. On le voit bien encore travailler pour la reine en 1644, mais la faveur publique ne tarde pas à se tourner vers de plus jeunes, surtout vers ses élèves, consolation insuffisante à coup sûr pour le maître vieilli avant l'âge.

Vouet sans doute avait prêté à cette espèce de disgrâce. Accablé de commandes qu'il ne savait jamais refuser, il avait produit hâtivement, se répétant à satiété dans ses types, dans ses sujets, dans sa composition. Ou bien, il se bornait à tracer une

esquisse, qu'il faisait exécuter par ses disciples. Tout cela permet d'entrevoir comment se substituèrent peu à peu à lui des hommes tels que Le Sueur, Le Brun, qui avaient passé par son atelier. Le fait certain, c'est qu'il fut tenu à l'écart lors de la création de l'Académie de peinture et de sculpture. On sait qu'il essaya d'opposer à l'académie naissante la vieille corporation. Il ne réussit pas, et mourut en 1649.

Vouet passe pour un producteur d'une fécondité extraordinaire, pourtant son œuvre, telle que nous la connaissons, paraît bien moins considérable que celle d'autres artistes de son temps. Il faut ajouter qu'elle a souffert exceptionnellement. Tout ce que l'artiste avait peint dans les châteaux de Richelieu et de Rueil a péri avec les châteaux eux-mêmes. Il ne reste rien de ses travaux au château de Chilly, à l'hôtel Séguier, à l'hôtel Bullion, à l'hôtel de Bretonvilliers, au Palais-Royal. Ainsi nous ne pouvons guère le connaître directement dans le genre décoratif, qui doit être considéré comme la note principale de son talent. Cela est d'autant plus regrettable que ces travaux s'accomplirent pendant les meilleures années du maître. Richelieu l'employait vers 1632-1634 [1], le chancelier Séguier de 1634 à 1640 [2]. Quant à la reine mère, elle l'occupa à Fontainebleau en 1644 [3] et au Palais-Royal. Heureusement les œu-

1. *Revue universelle des arts*, t. II, p. 121. — *Lettres... de Richelieu*, t. IV, p. 305, 477.
2. *Revue de l'Art français*, 1885, p. 115.
3. *Nouv. Arch. de l'Art fr.*, 1876, p. 33.

vres de Vouet ont été très reproduites par la gravure, cela se comprend puisqu'il jouissait d'une grande réputation et comptait de nombreux élèves : il avait d'ailleurs eu la précaution ou la bonne fortune de trouver parmi eux deux gendres, tous deux peintres et graveurs : Michel Dorigny et François Tortebat.

Pour le genre décoratif proprement dit, on consultera d'abord une grande planche de Dorigny, représentant les peintures de la chapelle dans l'hôtel de Séguier. Vouet y avait pris pour sujet l'*Adoration des Mages*. C'est un excellent spécimen du genre à la mode : une belle architecture à l'italienne, où se combinent des palais et des jardins. Au premier plan s'étend une longue terrasse, bordée d'une riche balustrade derrière laquelle se déroule un long cortège. On voit des rois mages dans leur costume le plus somptueux, des femmes revêtues de riches étoffes, des cavalcades de chevaux, des nègres, des chameaux pour faire contraste, puis répandus çà et là, des vases, des étoffes, des tapisseries. Toute la gravure reflète un sentiment pittoresque et ornemental d'assez grande allure.

Vouet avait aussi donné des modèles de tapisseries exécutées par la première manufacture des Gobelins. On en peut voir deux, exposés aujourd'hui au musée des Gobelins. L'un représente le prophète Élie montant au ciel ; l'autre, le sacrifice d'Abraham. Si l'œuvre appartient véritablement à Vouet, elle marque dans son talent une note particulière. Le paysage y est traité avec une certaine énergie et un

sentiment presque flamand; les types ont quelque chose d'assez vigoureux et réaliste. L'Abraham poussant devant lui son fils chargé du fagot destiné au sacrifice forme une scène de genre, qui ne manque ni de vivacité ni d'intérêt. Mais, bien entendu, on ne demandera là ni le sens dramatique, ni le sens religieux des deux scènes.

Décoratif dans ses tapisseries, Vouet le demeure dans ses tableaux. Il a beaucoup produit pour des cabinets d'amateurs comme pour les églises. Il a en général laissé de côté l'histoire proprement dite de l'antiquité, pour s'attacher plutôt à l'allégorie ou aux sujets religieux. Il a peu réussi dans le portrait, qui exige en effet l'aptitude à saisir le type physique ou moral. Il allait trop hâtivement sans doute pour entrer avant dans le personnage, et puis, toujours préoccupé d'un faux classicisme, il croyait rendre son œuvre plus significative ou l'ennoblir, en faisant intervenir le symbole. Ainsi le Louis XIII du Louvre (n° 976) est flanqué de deux femmes, qui sans doute ont pour mission de personnifier la grandeur ou quelqu'une des qualités du monarque. Il en résulte que le monarque lui-même disparait à peu près. Rien de moins agréable d'ailleurs que ce tableau. On y signalera porté à l'excès un défaut où Vouet tombe presque toujours : l'étouffement de la composition, surchargée et comme comprimée dans un cadre trop petit. Louis XIII est-il assis, monte-t-il un degré, on ne le sait trop, mais il est à coup sûr dans une posture bien disgracieuse, replié, pour

ainsi dire, sur lui-même ; du reste, il manque de place en largeur comme en hauteur, tant se pressent contre lui les deux femmes chargées de le glorifier. L'ensemble est heurté, boiteux. Vouet aimait du reste à asseoir ses personnages, pourtant, il les asseyait mal. On n'a qu'à regarder pour s'en rendre compte l'allégorie de la *Richesse* (977) : la pose de la femme n'a ni naturel, ni élégance. Si l'on ajoute que la figure et le corps manquent d'individualité et de fermeté, que le dessin de la poitrine, des bras, est maigre et tout d'à peu près, on sentira combien ce peintre avait fini — ou commencé — par se faire une sorte de formule de beauté, dont la grâce banale est peu supportable, dès qu'on en a senti le vide. La *Chaste Suzanne* (Salle Lacaze, 981) donnerait lieu à des observations du même genre.

Il faut en venir enfin aux tableaux religieux, qui forment peut-être la plus grande part de l'œuvre. On en trouvera un peu partout ; ils ont tous le même défaut irrémédiable : ils manquent d'accent à un point qu'on ne saurait imaginer. Prenons par exemple le *Christ en croix* (Louvre, 978). Où se trouve le pathétique ? Où le grandiose de la scène ? Ce n'est pas dans le Seigneur dont le corps est lourd, sans noblesse, et qui tourne vers le ciel un regard sans autre expression qu'une émotion vulgaire ; ce n'est ni dans la Vierge, ni dans les Saintes Femmes : leur attitude est molle, malgré leurs mains jointes, on ne sent pas en elles le désespoir. Voici maintenant la *Foi* (978) : qu'on supprime le cœur emblématique

et la palme qui servent d'attribut et l'on aura aussi bien la *Magnificence royale* de Jean Mosnier, placée dans le salon voisin. Il n'est pas même nécessaire, pour sentir le manque d'inspiration, de songer à ce que représente ce mot, la foi, dans le temps de Bérulle ou de Pascal.

La *Présentation au Temple* (Louvre, 971) peut servir à caractériser tous les autres tableaux du même ordre [1], et à montrer comment on doit ranger dans le genre décoratif des toiles qui, au premier abord, paraissent répugner à une semblable classification. C'est un assez bon morceau. L'architecture y tient une grande place. La composition offre moins de décousu et aussi de surcharge que les autres tableaux de Vouet. Chaque personnage y occupe exactement le poste qu'il doit remplir suivant les règles : le Grand Prêtre, la Vierge et l'Enfant Jésus, saint Joseph. Chacun d'eux a aussi le type et le costume consacrés. Dans tout cela rien qui choque, mais aussi aucune de ces surprises heureuses, où le peintre réussit à rendre un mouvement imprévu de la nature saisie sur le vif, ou bien à exprimer par des traits à lui un sentiment vrai. Tableau pompeux et glacial [2].

1. On trouve des Vouet à Saint-Paul (*Vœu de Louis XIII*), à Saint-Nicolas des Champs (*peintures du retable du maître-autel*), à Saint-Eustache (*Martyre de saint Eustache*), à Saint-Merry (*Saint Pierre délivrant des prisonniers*). D'autres tableaux lui sont attribués, à lui ou à son école.

2. Simon Vouet a eu un frère, Aubin Vouet, mort jeune (1599-1641), et qui ne manquait pas de quelque talent. Il

On y a cependant vu pendant longtemps le chef-d'œuvre de Vouet et presque un chef-d'œuvre. Cela se comprend, car toute la peinture d'église, même jusqu'à nos jours, n'a guère vécu que sur les mêmes données. Étudiez tous les tableaux de *sainteté* qui remplissent nos cathédrales ou nos musées, partout vous retrouverez la même note. C'est la même composition, la même architecture, les mêmes types, le même costume, la même expression. On retrouvera partout les apôtres chevelus et barbus (à moins qu'ils ne soient chauves et barbus), les toges bleues, rouges ou vertes aux longs plis. On retrouvera tout cela chez les artistes qui se rattachent au style académique, et c'est bien là le mot qu'il faut finir par prononcer. Aussi a-t-on attribué à Vouet une grande influence sur l'école française, on a même voulu la faire descendre tout entière de lui. Je ne crois pas que ce soit exact.

Vouet a eu, dit-on, pour élèves presque tous les artistes du XVIIe siècle et l'on en donne la liste, mais sans la justifier suffisamment par des preuves. Les plus connus de ceux qu'on y retrouve lui ont de bonne heure échappé. Et pour tous ces peintres, sauf pour Le Sueur, l'éducation de l'atelier du maître fut ensuite largement recouverte par l'éducation prise en Italie.

peignit trois fois le May de Notre-Dame, en 1632, 1639, 1640. On a de lui un tableau au Palais de Justice de Versailles (*Réun. des Soc. des beaux-arts*, 1890, p. 197-210), un autre à Saint-Thomas d'Aquin.

Faut-il parler d'influence indirecte? La question est du plus grand intérêt parce qu'elle touche, si j'ose employer une expression un peu audacieuse, à toute la philosophie de l'histoire de l'école française. Qu'est-ce que Vouet en définitive? Un résumé de l'école italienne, qui elle-même était en grande partie un résumé de la Renaissance. Esprit bien français, homme de raisonnement plus que d'imagination, il avait précisément pris dans l'école italienne tout ce qu'y pouvait prendre la moyenne de l'esprit français du temps. Poussin s'élève au-dessus de la simple imitation par la grandeur de ses conceptions, Le Sueur y échappe parfois par la délicatesse de son âme et l'intimité de son génie, Le Brun en sort par l'originalité de son invention décorative. Mais, qu'on ôte à chacun de ces hommes ses mérites supérieurs, et on retrouve comme fondement de leur art les éléments de l'art de Vouet, c'est-à-dire l'influence ultramontaine ramenée à une moyenne. C'est précisément ce qu'ont pris tous les artistes de l'école française, non pas à Vouet, ni par Vouet, mais en retournant, comme leur temps tout entier, à la source d'inspiration où lui-même avait puisé.

François Perrier [1] était de Bourgogne, c'est peut-être ce qui expliquerait la note assez vigoureuse et parfois savoureuse de son talent. Il se forma à Lyon où existait une école très active; puis, comme

1. Guillet de Saint-Georges, t. I, p. 127-136.

la plupart des artistes, il alla à Rome où il demeura longtemps ; il s'y lia avec Lanfranc et même collabora avec lui. Le bruit de son mérite s'était répandu en France ; il quitta l'Italie, appelé par « des seigneurs considérables », fut occupé pendant quelque temps à Lyon à peindre dix tableaux pour une vie de saint Bruno, qu'il serait fort intéressant de comparer avec celle de Le Sueur, et arriva enfin à Paris à la fin de 1631 ou au commencement de 1632. Il fut d'abord occupé avec Vouet au château de Chilly ; il décora d'après ses dessins la Chapelle, « qu'on croit l'ouvrage le mieux peint de ceux qui se voient dans le château ». En 1638, il célébra par un tableau allégorique la naissance du Dauphin, puis, après nombre d'autres ouvrages, fit un second voyage à Rome, mais revint à Paris, où il demeura depuis 1645 jusqu'à sa mort en 1650 [1]. Malgré son ancienne union avec Vouet, il avait été l'un des plus déterminés dans la création de l'Académie et il y exerça les fonctions de professeur. Du reste, il s'était dans les derniers temps rapproché de Le Brun, qu'il avait eu pour élève lors de son premier retour à Paris.

François Perrier appartient bien à son époque ; la Renaissance et l'Italie contemporaine ont fortement agi sur lui, mais surtout les Anciens. On a de lui

1. Et non pas 1656. Il n'y a aucun doute sur ce point. Voir *Procès-verbaux de l'Académie*, t. I, p. 33. Il est probable qu'on a pendant longtemps confondu avec lui son frère Guillaume, mort en effet en 1656. Voir sur ce dernier : *Réunion des Soc. des beaux-arts des départements*, 1888, p. 173.

deux recueils de statues, de bustes, d'ornements, etc., copiés sur des modèles antiques [1]. Il a vu surtout dans la Grèce et dans Rome les costumes, les types, tout ce qui compose l'art extérieur du peintre. En dehors de cela d'ailleurs, son inspiration est essentiellement mythologique, il a été certainement attiré par Ovide et par la poésie des *Métamorphoses*. Et, bien qu'on cite dans son œuvre quelques tableaux religieux, c'est à coup sûr un des plus païens parmi les artistes de l'époque.

Perrier fut graveur en même temps que peintre; « point de peintres, dit Guillet de Saint-Georges, qui aient gravé plus que lui ». Nous avons déjà signalé deux de ses recueils. Il a gravé aussi du Raphaël, un assez grand nombre de tableaux de Vouet [2]. Enfin on voit au Cabinet des Estampes une suite de gravures de lui, rehaussées de blanc (datées de 1633).

Perrier est représenté au Louvre par trois toiles : *Énée combattant les Harpyes* (n° 696), *Acis Galatée* (694), *Orphée devant Pluton* (695). Les deux premières n'offrent pas grand intérêt; l'une appar-

1. *Segmenta nobilium signorum et marmorum quæ Romæ exstant delineata atque ære incisa*. Rome, 1638, in-f°. — *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quæ Romæ adhuc exstant....* Rome, 1645, in-f°. — Le premier recueil fut ensuite publié en France; il ne parut qu'après la mort de l'auteur (voir *Bibl. Nat., Cabinet des Estampes*). Le Louvre a acquis en 1880 un album de dessins attribués à Perrier; l'antique y tient une grande place. La plupart des croquis d'ailleurs sont médiocres.

2. En 1632 et 1633 surtout.

tient au genre classico-romanesque, tel que le traitaient le Guide et le Dominiquin; l'autre rappelle beaucoup Raphaël. La troisième est plus curieuse et, si elle est en effet de Perrier, elle indique dans son talent une gamme assez étendue. C'est une peinture un peu lourde, mais d'une extrême fermeté. Le Pluton, tout spécialement, bien assis, tout en carrure, donne la sensation de la force dure et un peu brutale. On y retrouverait, si on voulait, du Jules Romain, mais avec un accent personnel [1].

« Nous voici au plus remarquable de ses ouvrages », la décoration de la grande galerie de l'hôtel La Vrillière. Il y peignit en 1645 différents sujets, séparés par des compartiments d'architecture, des bordures richement ornées. C'est bien toujours l'appareil mythologique : Neptune et Amphitrite avec leur cortège; Junon, Iris, Éole; Orithye et Borée; Apollon accompagné du Temps, de Flore, de l'Aurore, des Zéphirs; Hercule et Antée; Pluton, Proserpine; Jupiter et Sémélé. Puis les héros de l'antiquité, puis les arts libéraux sous la forme allégorique. « Oh! l'heureux temps que le temps de ces fables! » Il faut avouer qu'elles prêtaient singulièrement à une verve superficielle et que les hommes de cette époque s'en servaient agréablement [2]. Les peintures de l'artiste avaient incontes-

1. Voir à l'Hôtel Carnavalet le plafond de l'*Assemblée des Dieux*, malheureusement très mutilé. Il y a une jolie figure de Mercure.

2. Dans son état actuel, l'œuvre de Perrier est difficile à juger. La galerie avait été remaniée dans sa décoration au

tablement beaucoup de charme, d'élégance, un sentiment très vif du paganisme des poètes latins secondaires. Elles tracent en somme le chemin que suivront Le Brun et bien d'autres avec lui.

Peu d'artistes ont eu plus de facilité que Sébastien Bourdon (1616-1671)[1]. On trouve souvent chez lui une exécution souple, chaude, et plusieurs des qualités du peintre. Mais en même temps il manque de personnalité. Tout dans sa vie offre de la complexité : il appartient à la fois à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV. Il naît à Montpellier, mais d'une famille calviniste, si bien que le tempérament méridional se trouva probablement combattu par l'esprit réformé. Il a dû sans doute à sa naissance une aptitude remarquable à faire vite, à étonner parfois par sa prestesse et à s'y plaire. Mais aussi il n'a guère de force, quand il s'agit de pénétrer au fond des choses, de les saisir et d'en exprimer l'esprit. Sa peinture tient quelque peu de l'art du causeur, et en effet ses conférences à l'Académie le montrent discourant volontiers, facile aux banalités, mais avec

XVIII[e] siècle. Puis elle fut abandonnée et menaçait ruine. Le Conseil d'administration de la Banque en entreprit la restauration en 1868. Il modifia certaines parties de l'ancienne ornementation (la cheminée est moderne) et fit reprendre les peintures de Perrier par Balze. Malgré le soin apporté à ce travail, il est certain qu'on n'a plus guère l'œuvre de l'artiste du XVII[e] siècle. On en retrouve du moins la compoition et le sens général.

1. CH. PONSONHAILHE, *Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre*, 1891, gr. in-8. — KUHNHOLTZ, *Samuel Boissière de Montpellier* (rival de Séb. Bourdon, qui écrivit en 1659 une *Lettre de Nestore à Polydor*).

une belle rhétorique. Tout cela, quelques aventures qui touchent au romanesque, ses dispositions à changer de place, même quelques voyages (il passa trois années en Suède auprès de la reine Christine), donne presque l'idée d'une sorte de Regnard de la peinture, et sent le Méridional. Mais voici qui rappelle le calviniste : « Un ami avait prié M. Bourdon de faire le portrait d'une de ses maîtresses, dont il avait toujours blâmé les galanteries;... aussi, sur ce louable scrupule, il ne voulait pas que ce portrait qu'on lui demandait servît à fomenter un feu déréglé ». Il envoya un tableau soigneusement enveloppé. L'ami l'ouvrit et y trouva... un *Ecce Homo*, accompagné de ce billet : « Voyez si cet objet est digne de votre cœur et si votre cœur est digne de cet objet. Attachez-vous à lui et rejetez toute autre idée. » Guillet ajoute onctueusement : « En quantité de semblables occasions, il a montré qu'il savait faire un très bon usage de son talent ». Seulement, quand le biographe déclare « qu'en général ses lettres, ses conversations et ses mœurs avaient un caractère de joie et d'esprit », il nous semble que Bourdon avait la plaisanterie plutôt mélancolique, et qu'il restait en lui « des erreurs des calvinistes,... où il a fini ses jours ».

Quant à son talent, la note s'en manifesta de bonne heure. Pendant son séjour en Italie, il contrefit la manière de la plupart des maîtres en vogue. Il fit même du Claude Lorrain et le public, dit-on, s'y méprit. Tel il demeurera jusqu'au bout, il trai-

tera tous les sujets, prendra de toutes les manières successivement ou même concurremment. Son œuvre est donc très multipliée, très variée et, en somme, très vide. Chose curieuse, ce calviniste a peint surtout des tableaux religieux, même des Vierges, même des Saints. A vrai dire, on n'y trouve pas une véritable inspiration catholique, et par réciprocité on n'y saisit pas davantage la trace d'une influence protestante. Le *Sacrifice de Noé* lui fournit une brillante fantaisie pittoresque (Louvre, 64) ; le *Christ descendu de la Croix*, un morceau de large facture (71). Voici maintenant qu'avec *le Christ et les Enfants* (70) on découvre un disciple de Poussin, disciple qui n'emprunte au maître que l'extérieur de ses conceptions. Il interprète aussi superficiellement l'antiquité profane (*Jules César devant le tombeau d'Alexandre*, 43). Entre temps, il peint des petits tableaux de batailles, des chasses, des paysages à la façon des Flamands italianisés. Enfin il a fait de nombreux portraits et là, il a quelquefois excellé, surtout dans son propre portrait (n° 81) ; celui de Descartes (78) ne va pas assez chercher le personnage au delà de la surface. Ses *Œuvres de miséricorde* ont été gravées, sans profit pour sa mémoire, car il n'a cherché que le pittoresque décoratif, dans un sujet où Poussin aurait vu au moins les côtés graves de la pensée religieuse. Les églises de Paris conservent quelques tableaux de lui [1]. Ces tableaux

1. Il y a des Bourdon un peu partout, à Paris et ailleurs. Voir à Paris : Saint-Germain l'Auxerrois (*Cérémonie d'investi-*

et la *Présentation au Temple* du Louvre (69) annoncent déjà la peinture d'église du XVIIIe siècle, avec ce qu'elle a de faux brillant.

Il est bien étonnant et peut-être malheureux que cet esprit facile n'ait pas appliqué davantage son talent à la grande décoration, car ses défauts y pouvaient disparaître, et ses qualités s'y amplifier. Quoiqu'il ait joui d'une grande renommée, il ne trouva que rarement et assez tard l'occasion de se manifester dans la peinture murale. En 1663 seulement, M. de Bretonvilliers le chargea de décorer dans son célèbre hôtel une galerie longue de 20 toises (40 mètres environ). Il y représenta l'histoire de Phaéton, et l'œuvre eut assez de succès pour qu'on l'attribuât plus tard à Le Brun. Cette malechance fut suivie d'une autre plus fâcheuse encore pour la gloire du peintre, car les peintures ont disparu avec l'hôtel lui-même. Bourdon avait pu mettre en scène Climène, mère de Phaéton, puis la nymphe Églé, puis les Héliades, sœurs de Phaéton, puis Cycnus, parent de Phaéton et roi de Ligurie, et les moindres connaisseurs démêlaient sans peine ces noms qui nous semblent si étranges ou ces généalogies qui nous paraissent si compliquées.

Bourdon resta certainement toute sa vie convaincu qu'il pratiquait le grand art et servait fidèlement la doctrine classique. Il citait volontiers l'an-

ture); Saint-Jacques du Haut-Pas (*Martyre de sainte Félicité*). Voir aussi une des tapisseries de Saint-Gervais, déposées au musée des œuvres d'art de la ville de Paris.

tiquité profane ou sacrée. Sur le dessin, il avait des idées très arrêtées et personne plus que lui n'a contribué à pousser à l'extrême les principes de Poussin. Il voulait que, « pour éviter de tomber dans le mesquin,... on se familiarisât de bonne heure avec les belles antiques, qu'on s'en fît une telle habitude, qu'on pût, quand on le voudrait, les dessiner même de mémoire ». Alors seulement on mettait les élèves en face du modèle vivant, puis on comparait, « le compas à la main, si ce qu'ils avaient dessiné d'après nature était dans les mesures que donnait l'antique » et l'on corrigeait, s'il en allait autrement, car la nature, bien entendu, ne saurait avoir raison contre l'antique. « Cet assujettissement avait quelque chose de mécanique, mais il devenait nécessaire pour contenir une jeunesse toujours prompte à s'échapper. » En effet, dit l'auteur du compte rendu, malicieux sans le vouloir, « il en pouvait parler plus savamment que personne. De toutes les écoles, la sienne était peut-être celle qui, plus libertine, demandait une plus prompte réforme [1]. »

Et voilà bien la morale de l'histoire pour la plupart des artistes de ce temps aussi bien que pour Bourdon. Ils prônent l'antiquité, ils lui rapportent leurs théories, leur pédagogie, or personne n'en a moins qu'eux la véritable intelligence, personne ne s'astreint moins qu'eux à se conformer à son esprit,

1. *Conférences de l'Académie de peinture et sculpture* (publiées par H. Jouin, 1883, in-8), p. 128.

dès qu'ils ont le pinceau à la main. Le Brun se montrera dans sa peinture aussi « libertin » que Bourdon, étant aussi absolu dans ses dogmes.

Charles Errard [1] pourrait presque figurer dans les premiers artistes de ce temps par le rôle qu'il a joué, sinon par son talent. Fils d'un artiste de Nantes, qui avait de la réputation, il partit pour Rome à l'âge de dix-huit ans, y noua de belles relations, revint à Paris et fut renvoyé à Rome par Sublet de Noyers. Cette fois il dessina « toutes les antiques, bas-reliefs, figures, édifices anciens et fit plus de dessins à lui seul que dix autres n'en auraient pu faire ». A son second retour à Paris, il peignit une galerie au château de Dangu, des appartements à l'hôtel de la Ferté, le May de 1645, et en 1646 commença à travailler pour le roi. Il montra là l'application d'un talent particulier. Il aimait singulièrement l'ornement, l'architecture et tout ce qui s'y rattache. Aussi s'employa-t-il sans doute volontiers à faire, pour une fête que Mazarin offrait à Louis XIV, les décorations de l'opéra d'*Orphée et Eurydice*. De l'opéra d'*Orphée* à Ovide, il n'y avait pas loin et Errard ne sortait pas de son talent en représentant quelques sujets des *Métamorphoses*, dans une des maisons de l'île Notre-Dame. En 1653,

1. De Chennevières, *Peintres provinciaux*. t. III, p. 67, 68 et 136, 137, 300. — *Notice sur Charles Errard*, 1853, in-8. — Sur son père, qui fut un artiste intéressant (1570 ? † ap. 1631), on consultera : de Chennevières, p. 57-72. — Marionneau, *Réun. des beaux-arts*, 1884. — *Revue de l'Art français*, 1885.

il commença à travailler au Louvre et aux Tuileries, où il devait être occupé pendant fort longtemps.

Il avait, lui aussi, des prétentions classiques : il aida M. de Chambray à traduire le *Traité d'architecture* de Palladio et l'*Art de la peinture* de Vinci ; il composa de concert avec lui le *Parallèle de l'architecture ancienne et de la moderne* [1]. La plupart des planches de ces ouvrages avaient été gravées d'après ses dessins.

En 1661, il occupait une haute situation : il avait eu dans la fondation de l'Académie et dans ses débuts une part très considérable. Il avait même fini par y prendre la première place, ce qui motiva la démission de Le Brun : pendant quelque temps, soutenu de M. de Ratabon, surintendant des beaux-arts, « il conduisit tout à sa volonté ». Il était en même temps chargé de la décoration d'une partie de la petite galerie du Louvre [2] et, dans les premiers travaux de Versailles après 1661, c'est son nom qu'on trouve tout d'abord le plus fréquemment. Mais la nomination de Colbert à la surintendance des bâtiments donna à Le Brun une position prépondérante. Errard renonça à la lutte et fit « une retraite glorieuse et utile », en proposant à Colbert la création de l'Académie de France à Rome, dont il reçut la direction en 1666. Mais à partir de ce mo-

1. Errard fut du reste architecte en même temps que peintre. Il donna en 1670 les dessins de l'église de l'Assomption.

2. Voir *Relation*, p. 48-51.

ment, il disparaît à peu près comme artiste. Peut-être valait-il mieux que cela.

Le Brun [1] ne nous appartient que pour une partie de sa vie. Il faut au moins montrer comment, jusqu'en 1660, il s'était développé ou préparé, ce qu'il tenait déjà de son temps et combien, même avant Louis XIV, il occupe une place considérable. Né en 1619, il commence à peindre pour le public dès 1638 ou 1639, va à Rome et y séjourne de 1642 à 1646, puis revient à Paris, où l'avait précédé sa réputation vite grandissante. Doué d'une facilité prodigieuse, apte à se pousser dans le monde, à se mettre en avant, il entre en rapports avec tout ce que la capitale compte de personnages riches ou puissants. En 1647 et 1651, il peint pour Notre-Dame le tableau offert par la corporation des orfèvres; à partir de 1649, il travaille pour le président Lambert, puis pour la reine mère. Enfin il devient le peintre attitré de Nicolas Fouquet, ce qui ne l'empêche pas de se ménager la faveur de Colbert et de Louis XIV.

Dès 1646, il avait recueilli à peu près tous les matériaux qu'il devait mettre en œuvre pendant sa longue vie, et formé de toutes pièces son talent essentiellement éclectique et composite. Aux leçons de François Perrier, puis de Vouet, il avait ajouté les enseignements de Poussin, qu'il connut à Rome. Il avait étudié les Carrache comme le Véronèse,

1. Henry Jouin, *le Peintre Le Brun*, 1891, in-4.

Titien comme Raphaël. Bien entendu, il n'avait pas négligé l'antiquité. Avant de partir pour Rome (et l'on reconnaîtra là son esprit méthodique en tout) « il se prescrivait des heures pour lire avec attention l'histoire sacrée, la profane, la poétique ». En Italie, il s'attacha à l'archéologie : costumes, armes et exercices de guerre, types d'architecture. Habitué de bonne heure à tout réduire en formules, il voulut avoir une teinture des idées philosophiques sur les « mouvements de l'âme » et la façon de les exprimer, et il s'était adressé pour les mieux pénétrer aux « savants qui pouvaient lui en donner des lumières », ou aux « ouvrages les plus célèbres de la peinture et de la sculpture ». Toujours l'homme plus préoccupé d'agir que de penser, qui se donne une moyenne d'opinions toutes faites qu'il mettra en œuvre.

Personne peut-être n'avait vu plus de choses et fréquenté plus de gens que ce jeune artiste, qui avait approché Louis XIII et Richelieu, avant de connaître Fouquet, Colbert et Louis XIV; personne n'était plus apte à tirer parti de ce qu'il avait vu. Son œuvre se marque dès le premier jour de presque tous les traits qui la caractériseront dans son ensemble.

Dans les tableaux d'église, il n'apporte ni une impression sincère, ni une conviction forte [1]. Un

1. Voir particulièrement : n°s 494 (*Sommeil de l'Enfant Jésus*, 1655); 496 (*Martyre de saint Etienne*, may de 1651).

mysticisme semi-dévot, semi-fleuri, de l'ampleur dans la composition, un emploi habile du style italo-classique, voilà qui explique son succès.

Nous avons au Louvre de nombreux spécimens du Le Brun d'avant 1660. Mais si l'on veut avoir l'idée tout à fait exacte de la façon particulière à l'artiste de concevoir l'art religieux, il faut regarder *le Christ servi dans le désert par les anges* (497) et surtout le *Crucifix aux anges* (501). Ce dernier tableau a son histoire, qui ajoute singulièrement à sa signification. Il paraît que la reine Anne d'Autriche, « s'appliquant un soir à une dévote méditation », crut voir dans une espèce d'extase un Christ supplicié, mais entouré d'anges qui le venaient adorer. Ces visions, assez fréquentes dans la vie des dames de ce temps, empruntaient évidemment quelque chose au style dévotieux, fleuri, de certains prédicateurs. Il devait aussi y entrer quelques traits de cette littérature sacrée, où se mêlait étrangement le mauvais goût religieux et poétique. Godeau parlait d'un ange dont

> La chevelure ondoye au gré d'un doux zéphyr;

Corras, de Chérubins,

> Pareils à l'arc-en-ciel, dont les vives couleurs
> Effacent la richesse et la pompe des fleurs.

Pour d'autres,

> ... Le vivant coral de deux lèvres vermeilles
> Laisse voir deux beaux rangs de perles non pareilles;

ils ont une robe à fond d'or, une ceinture faite d'escarboucles [1].

Ai-je besoin après cela de décrire ces tableaux de Le Brun? On y voit des Christs pareils à ceux qui décoraient les autels des jésuites, des anges « aux cheveux annelés », des tuniques blanches « du blanc de la nüe », des « écharpes volantes d'un jaune doré », des ceintures « d'un pourpre ardent et vif », des teints où éclate « l'incarnat de l'aurore », des yeux « d'un azur pris au ciel ». Mais où est la Passion du Sauveur?

Même façon de traiter le paganisme. La *Chasse de Méléagre* (514), la *Mort de Méléagre* (515) appartiennent à Ovide et annoncent déjà du Moustier. Ou plutôt, on retrouverait aussi dans la littérature du temps les types de ces nymphes et de ces héros; ce teint « plus jeune et plus beau qu'on ne le voit en la première fleur de la jeunesse même, étant mêlé de certaines clartés qui semblaient accorder les feux avec les fleurs »; le riche ornement des beaux cheveux... tressés et coordonnés... avec plus de grâce que d'artifice... »; et comme Le Brun, en même temps qu'il représente la moyenne de son époque, annonce celle qui va venir, Fénelon plus tard semblera presque traduire la Chasse de Méléagre dans l'épisode d'Antiope et Télémaque [2].

Aussi ne nous étonnons pas que Le Brun ait, du

1. Voir Delaporte, *le Merveilleux*, p. 247-253.
2. *Télémaque*, chant XXIII.

premier coup, donné toute sa mesure et dépassé tous ses rivaux dans la peinture décorative. En 1649, il commença la galerie de l'hôtel Lambert [1]. Cette galerie formait une pièce assez longue. Le Brun en combina heureusement la disposition, il coupa l'uniformité de la voûte par des cadres, il distribua des grisailles entre les différents compartiments. pour varier les aspects et rehausser la peinture, il se servit des ressources qu'offrait l'emploi du bronze doré et ciselé, de la sculpture et des stucs. Van Opstal fut chargé, sous sa direction évidemment, de l'œuvre de la statuaire. Le sujet choisi était l' « Apothéose ou déification d'Hercule ». Il n'avait pas le mérite de la nouveauté, mais il offrait l'avantage de se prêter à des effets variés, où pouvaient se combiner l'éclat, la force, la grâce.

Le Brun avait plus d'aptitude que personne de son temps à représenter cette mythologie superficielle, mais brillante, qui résumait alors une partie de l'antiquité. Sa main, qui n'appuyait pas assez sur les choses pour leur donner l'accent, rachetait, dans ces vastes cadres, ce que le dessin avait d'approximatif par ce qu'il avait de souple. Il a été de mode pendant longtemps d'opposer Le Sueur à Le Brun, de montrer, à l'hôtel Lambert même, le premier accomplissant sans bruit et humblement le cycle incomparable de ses *Muses*, de la légende de *l'Amour*, pendant que le second étalait avec faste la

1. Voir Guillet de Saint-Georges, t. I, p. 14.

splendeur vide de ses *Travaux d'Hercule*. Nous ne savons trop comment les choses se sont passées [1], mais, nous aurons le courage de le dire, la Galerie d'Hercule a une autre puissance, une autre ampleur, une autre énergie de vie que l'Assemblée des Dieux ou le Phaéton [2].

Fouquet faisait donc preuve de goût, avant Louis XIV et Colbert, lorsqu'il donnait à l'artiste la surintendance de tous les travaux de peinture et de sculpture à Vaux et à Saint-Mandé. Le Brun, qui aimait à faire grand, se trouva là dans son élément. Il peignit plusieurs plafonds : le Sommeil, le Secret, « avec tous ses hiéroglyphes », les Neuf Muses. Mais surtout, il s'employait à diriger la partie artistique des fêtes données par le ministre. Là plus encore qu'ailleurs, il excellait. Il avait l'entrain et l'à-propos, la vivacité à improviser. Il tenait un peu de l'homme de théâtre, il aimait la mise en scène. « Une fois, sur la fin d'un magnifique souper,... on vit paraître tout à coup en l'air la représentation d'une lune, qui jetait une lumière si éclatante à mesure qu'elle montait, que le roi et toute la cour

1. Voir ci-dessous, chap. v

2. Pour se rendre compte (dans des proportions infiniment plus considérables) de la conception décorative dans la galerie de l'hôtel Lambert, on peut voir au Louvre la galerie dite d'Apollon, qui n'appartient pas à l'époque que nous étudions, mais y confine (1665). Elle offre pour l'histoire de la sculpture, de la peinture, de l'ornementation, un intérêt capital. Les notices que l'administration du Louvre a eu l'heureuse pensée de rédiger et d'afficher permettent de l'étudier utilement.

demeurèrent longtemps surpris d'un spectacle si nouveau et chacun en donna des applaudissements à M. Le Brun »; voilà ce que Poussin n'eût jamais consenti à faire.

Le Brun aurait pu mourir avant 1660 qu'il aurait encore laissé la réputation d'un artiste de premier ordre. La seconde partie de sa vie (1661-1690) mettra en pleine lumière tous les dons d'une organisation exceptionnellement douée pour produire, pour agir et pour dominer, mais n'ajoutera rien à ses qualités fondamentales, ni à son talent. Le Brun grandira plus qu'il ne s'élèvera.

Où classer Laurent de la Hire [1]? Au premier abord, on devrait mettre parmi les peintres qui représentent plutôt l'esprit français ou même parisien, cet artiste, qui n'a jamais été en Italie et qui, par lui ou par les siens, offre un type remarquable de la haute bourgeoisie. Son père, après avoir exercé la peinture, « achète une charge considérable », qu'il remplit jusqu'à la fin de sa vie; Laurent a un frère, et cinq sœurs qui toutes entrèrent en religion : encore un trait caractéristique de l'époque. Notre artiste compte ses principales relations dans le monde d'église ou parmi les officiers de justice et de finances. Enfin, l'un de ses fils est le célèbre mathématicien Philippe de la Hire, dont le nom reste attaché à l'histoire de l'Académie des sciences.

1. CHARLES BLANC, *Histoire des peintres*; GUILLET DE SAINT-GEORGES, t. I.

D'un autre côté, il semble singulier de placer dans l'école décorative un peintre qui n'a guère fait que des tableaux de chevalet ou d'église [1].

Pourtant, à bien examiner ses œuvres, on ne saurait le rattacher ni à Poussin, ni à Le Sueur, ni même à Philippe de Champaigne, et il n'a pas assez d'originalité ou de puissance pour se classer à part. Lui aussi est un composite, il a pris beaucoup à l'inspiration italienne, soit en copiant dans sa jeunesse les tableaux des maîtres, soit en étudiant à Fontainebleau ceux du Primatice; il doit enfin quelque chose à Vouet, ce qui ne l'empêche pas d'avoir connu Poussin et de le montrer de temps

1. Il a dessiné aussi des cartons pour tapisseries (dessins au Louvre); il donna en 1640 le modèle de la Chaire de Saint-Étienne du Mont (sculptée par Lestocart). Le voilà ainsi décorateur, au sens strict du mot.

2. Il y aurait un chapitre à faire, celui des « indécis ». On y classerait un grand nombre d'artistes qui, n'étant doués ni d'un tempérament vigoureux ni de qualités supérieures, suivirent à peu près le courant du siècle. Quelques-uns ne manquèrent pas de réputation de leur vivant. On pourrait étudier ainsi des hommes tels que Claude Vignon (1593-1670) (voir, sur ses tableaux au château de Torigny, Roger Marx, *Bulletin des Musées*, 1890, p. 299-311); Louis Boulogne le père (1609?-1674), dont nous avons parlé ci-dessus (p. 141); Charles Poërson (1609?-1667), Louis Testelin (1615?-1655); Jean Nocret (1617-1672) (voir sur lui Meaume, *Jean Nocret*, 1886, in-8); Nicolas Loir (1624-1679). Pour se rendre compte de ce que ces peintres et nombre d'autres avec eux représentent comme moyenne d'esprit et de tendances, consulter Guillet de Saint-Georges, I (passim), et Vaillant, *les Mays de Notre-Dame de Paris* (dans *Nouv. Arch. de l'Art fr.*, 1880, p. 391-450). On formera ainsi la liste des sujets chrétiens ou mythologiques les plus souvent traités. Ils tournent toujours dans le même cercle d'idées.

en temps [2]. A cela se joignirent le sentiment de la composition, le sens des ensembles, la sagesse et le sérieux de l'esprit français du temps. On conçoit qu'il ait donné le jour à une lignée de mathématiciens ; il y a en lui du géomètre ou tout au moins du perspectiviste [1]. Son père avait commencé par lui faire apprendre l'arithmétique ; quand il reconnut ses dispositions pour le dessin, il le mit à la perspective et à l'architecture, « où il réussit beaucoup et où il s'est plu toute sa vie ».

C'est précisément pour toutes ces raisons que La Hire est intéressant à étudier ; il exprime une moyenne. Cela dit, son œuvre ne nous arrêtera pas longtemps. Nous n'en ferons guère ressortir que la diversité. Son tableau le plus célèbre est peut-être le *Nicolas V devant le corps de saint François d'Assise* (Louvre, 456). La vigueur un peu lourde de l'exécution, l'absence de tout symbolisme, l'effort vers la simplicité dans la composition, dans les personnages, dans le costume, tout met ce tableau à part entre ceux de l'artiste. Ce n'est ni du Vouet, ni du Poussin, ni du Le Sueur. Ensuite, il se prit davantage aux systèmes en vogue et n'arriva qu'à la convention ou parfois au maniérisme. Il faut voir presque en face du *Nicolas V*, le *Jésus apparaissant aux Saintes Femmes* (453), pour comprendre ce qu'on

1. « L'amour qu'il avait pour l'architecture et la perspective lui fit entretenir une grande liaison avec M. des Argues. » Guillet de Saint-Georges, p. 114. — Gaspard Desargues (1593-1652) est un des plus grands géomètres du XVII[e] siècle. Il était lié aussi avec Abraham Bosse.

pouvait accepter à cette époque en fait de peinture religieuse. Le tableau est joli, le paysage agréable, la tonalité générale claire et assez vibrante. Mais les Saintes Femmes! Elles ont beau s'agenouiller dans l'extase, ce sont des nymphes, celles de Calypso, si l'on veut. Quant au Christ (disons le seul mot qui convienne), ce bellâtre flottant dans l'air s'éloigne autant du divin, malgré son auréole, que de la vérité. Pourtant la peinture fut placée dans l'église des Carmélites! Reconnaissons qu'elle correspondait par certains côtés à ce culte extatique, où il entrait de l'âme mal équilibrée de sainte Thérèse et de la foi théâtrale des Jésuites. Les autres tableaux d'église : *Jésus entrant à Jérusalem* (Saint-Germain-des-Prés), *Conversion de saint Paul* (Saint-Thomas-d'Aquin), *Saint Pierre guérissant les malades* (Louvre, 454 et 455) ne sont que raisonnables.

Le n° 457 représente une sorte d'allégorie. Quatre personnages symboliques, une Renommée planant et, dans le fond, un fronton de temple semi-grec, demi-romain. Avec un peu de bonne volonté, on trouverait déjà là quelque chose de l'*Apothéose d'Homère* ou de la *Muse de Cherubini*. Enfin La Hire a peint aussi des paysages; il s'y plut surtout pendant les dernières années de sa vie. Dans ceux qui sont exposés au Louvre, on constatera un mélange d'influence, qui va de Lorrain à Poussin, de temps en temps aussi le contact avec les Flamands italianisés ou les Hollandais. Encore saisirait-on dans ces petits tableaux plusieurs manières (comparer le 459 et le

460) ; mais jamais à vrai dire la nature proprement française. Le n° 459 se prendrait à la rigueur pour un Joseph Vernet [1] : autre preuve de la naissance à cette époque et de la persistance plus tard d'un certain style conventionnel.

1. Voir le n° 921, *les Baigneuses*.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE. — LE GENRE CLASSIQUE

Rien de plus difficile à définir que ces mots : art classique. Nous y arriverons peut-être en essayant de définir Poussin, car il en est à coup sûr le représentant le plus déterminé, le plus convaincu, le plus illustre. Personne, je crois, même parmi les écrivains, Corneille, Racine ou Boileau, n'a appliqué d'une façon plus raisonnée, avec plus de sincérité et plus d'enthousiasme, les doctrines auxquelles devait aboutir, à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV, la combinaison de l'esprit de la renaissance avec celui de l'antiquité.

La biographie de Poussin [1] se compose de l'histoire

1. Il a été écrit nombre d'ouvrages sur Poussin depuis le XVIIe siècle. J'indique ici ceux qui marquent pour ainsi dire des étapes chronologiques. En réalité, depuis le XVIIIe siècle, on n'a guère fait que répéter les deux premiers auteurs. — FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents*

de ses œuvres plus que de sa vie; la première partie de celle-ci est du reste mal connue, enveloppée de traditions dont il faut résolument la dégager. Poussin naquit aux Andelys en 1594; il appartenait par sa mère à une famille normande, son père était Manceau. On retrouve en lui ce qu'on pourrait appeler la moyenne de la race française et cela doit être signalé. En 1610-1612, il travaillait sous la direction de Quentin Varin [1], un de ces peintres provinciaux à demi nomades, comme il y en avait beaucoup. Il vint à Paris et pendant longtemps resta obscur. On ne peut guère essayer de préciser sa biographie ou de déterminer ses œuvres à cette époque; tout ce qu'on a raconté reproduit, ou peu s'en faut, les anecdotes qui ont cours sur la jeunesse des grands hommes d'abord méconnus. Il vaut mieux insister sur ce long séjour en France, soit en province, soit dans

peintres, 1666-1672, 2 vol. in-4. — BELLORI, *Vite dei pittori, scultori, ed architetti moderni*. Rome, 1672, 2 vol. in-4. — DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*. Édit. 1715, in-12. — GUIBAL, *Éloge de Poussin*, 1783, in-8. — GAULT DE SAINT-GERMAIN, *Vie de Poussin*, 1806, in-8. — MARIA GRAHAM, *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin* (traduits en 1821), in-8. — RAOUL ROCHETTE, *Discours sur Poussin*, 1843, gr. in-8. — BOUCHITTÉ, *Le Poussin*, 1858, in-12. Il faut mettre à part : DE CHENNEVIÈRES, *Notes sur l'Art français, Nicolas Poussin* (dans *l'Artiste*, années 1890-93).

1. Sur Quentin Varin, voir DE CHENNEVIÈRES, *Recherches sur... quelques peintres provinciaux*, t. I, p. 215 et suiv.; — *Revue de l'Art français*, 1884, p. 177-179; 1889, p. 129-134; — *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1888, p. 340-343. Ce n'était en somme qu'un peintre moyen et sage, quoi qu'on en veuille dire. On peut voir de lui à Saint-Étienne du Mont un tableau : *la Présentation au Temple*.

la capitale. En 1624, Poussin avait trente ans, son intelligence et son âme étaient formées, sinon encore son génie; elles s'étaient formées, on le voit, en plein sol français, pour partie, en sol provincial. Il n'est pas interdit de chercher là une raison du caractère de simplicité, d'intimité, de sérieux, que gardera sa peinture. Pourtant, il aspirait, comme tant d'autres, vers l'Italie : il arriva enfin à Rome en 1624. Vouet en partait peu de temps après.

Ici commence son existence artistique et historique. Il resta à Rome pendant quarante ans, jusqu'à sa mort en 1665. Ce séjour ne fut coupé que par quelques visites aux villes italiennes et par un voyage de deux ans en France (depuis le mois de janvier 1641 jusqu'à la fin de septembre 1642). Même dans cette période, nous n'avons sur le peintre que peu de renseignements sûrs. Les meilleurs nous viennent encore de sa correspondance, qui a été publiée, mais fort mal, en 1824 [1]. Elle est très intéressante, mais pas au point de vue où se sont placés quelques admirateurs. « Il faut la lire et la relire pour y voir le génie de la peinture ! » s'est-on écrié. En réalité, la plus grande partie de ces lettres ne sont que des missives d'affaires, les autres elles-mêmes sont souvent dénuées d'accent et plus encore

1. *Collection de lettres de Nicolas Poussin*, 1824, in-8. Sur les libertés prises par l'éditeur Quatremère de Quincy, voir DE CHENNEVIÈRES (*l'Artiste*, 1890-93, *passim*). La collection manuscrite des lettres se trouve à la Bibliothèque nationale (mss fr., 12 347).

de poésie ; bien plus, le style en est souvent assez grossier. Cependant, par cela même, elles jettent un jour sur le caractère de l'homme, et le font vivre sous nos yeux avec une singulière intensité. Il nous y apparaît droit, sincère, indépendant, facilement ombrageux, un peu rude et fruste, ayant une haute idée de son art et la conscience de sa valeur, dur à ses rivaux comme aux amateurs. Tout cela donne l'idée d'un homme d'un commerce sûr plutôt qu'agréable, d'un esprit plus puissant que délicat.

A Rome, Poussin trouva au bout de quelque temps des partisans, puis des admirateurs. Sa renommée se répandit en France, surtout dans la classe intermédiaire entre la riche bourgeoisie et l'aristocratie de cour, elle ne tarda pas à parvenir jusqu'au roi et au ministre. La grande faveur dont avait joui Simon Vouet se retirait un peu de lui. Sur les ordres de Louis XIII et de Richelieu, le surintendant Sublet de Noyers appela Poussin à Paris. Nous avons une première lettre de Louis XIII (datée du 18 janvier 1639), insistant pour que Poussin vienne auprès de lui. Le 14 janvier 1639, Sublet de Noyers lui écrivait, en lui faisant observer qu'il ne serait engagé que pour « cinq années », qu'il n'aurait à peindre « ni en plafonds ni en voûtes », et il réservait pour le roi seul des services auxquels on attachait le plus grand prix. L'artiste cependant ne se décida qu'au bout de deux ans environ. Vers la fin de 1640, il quitta Rome, arriva à Paris dans les derniers jours de décembre ou les premiers de janvier.

Richelieu et le roi l'accueillirent comme un homme qui faisait honneur à la France. Le 20 mars 1641, était signé un brevet nommant « le sieur Poussin », premier peintre du roi, avec 3 000 livres de gages [1].

Poussin se montra tout d'abord très satisfait, mais le désenchantement ne tarda pas à venir d'un côté comme de l'autre. Outre que l'artiste regrettait sans doute Rome et avait la nostalgie de l'Italie, on l'avait demandé pour des travaux auxquels il n'était ni apte, ni enclin. Vouet et ses disciples avaient habitué à une peinture agréable, brillante ; surtout ils usaient de leur facilité pour se mettre tout à tous, se plier avec agrément aux circonstances. Poussin n'entendait pas l'art ainsi [2] ; il y voyait un effort constant, pénible, vers un beau idéal, vers la recherche d'une vérité dont on n'approchait pas sans se concentrer longtemps dans la méditation ; il dédaignait les parties secondaires de la peinture ou du dessin, il ne lui convenait pas d'illustrer une thèse ou le frontispice d'un livre, pour plaire au désir du roi ou du ministre. Partout donc le malentendu. Si l'on ajoute que les artistes français, Vouet, Le Mercier et tant d'autres ne s'étaient certainement pas applaudis de voir arriver ce rival, qu'ils nouèrent peut-être contre lui des

1. Voir ci-dessus, p. 135.
2. « Considérez bien, monsieur, dit-il dans une lettre, que ce ne sont pas des choses qu'on peut faire en sifflant, comme vos peintres de Paris qui, en se jouant, font des tableaux en vingt-quatre heures. » *Lettres*, p. 225.

intrigues, et que Poussin n'était homme à lutter que par des brutalités souvent assez maladroites, on s'étonnera, non pas qu'il ait fini par quitter la place, mais qu'il ne l'ait point quittée plus tôt.

Ses lettres portent les traces de ces dissentiments : « Je supporterais volontiers ces fatigues, écrit-il dès le 20 septembre 1641, si ce n'est qu'il faut que des ouvrages qui demanderaient beaucoup de temps soient expédiés tout d'un trait. Je vous jure que si je demeurais longtemps dans ce pays, il faudrait que je devinsse un véritable Strapazzone comme ceux qui y sont. Les études, les observations sur l'antiquité n'y sont connues d'aucune manière, et qui a de l'inclination à l'étude et à bien faire doit certainement s'en éloigner. » Le 4 avril 1642 : « La facilité que ces messieurs ont trouvée en moi est cause que je ne puis me réserver un seul moment.... Quelquefois ils me proposent de grandes choses, mais à belles paroles et à mauvaises actions se laissent prendre les sages et les fous. » Et, comme on lui demandait de répéter ses *Sacrements* pour en faire des tapisseries, il disait avec la rudesse fréquente de son langage : « On voit bien en cela qu'ils sont comme ces animaux qui veulent passer tous par où un a passé ».

En haut lieu par contre, on se plaignait de lui, on le jugeait trop peu malléable, trop disposé à ne tenir aucun compte des volontés du roi, et le surintendant le lui reprochait (23 mars 1642) : « Le génie du Poussin veut agir si librement que je ne peux

pas seulement lui indiquer ce que le Roi désire du sien ». « Mais, s'écriait Poussin, je n'ai jamais su ce que le roi désirait de moi... et je ne crois pas qu'on lui ait jamais dit à quoi je suis bon;... il m'est impossible de travailler en même temps à des frontispices de livres, à une Vierge,... à tous les dessins de la galerie, enfin à des tableaux pour les tapisseries royales [1]. »

La galerie dont il est question ici, c'est la galerie du Louvre, à laquelle Poussin travaillait avec l'architecte Le Mercier. Les deux artistes ne cessèrent de se combattre; Poussin ne se faisait pas faute — ses lettres en témoignent — de diriger contre l'œuvre architecturale les critiques les plus vives. Nous ne savons ce que disait Le Mercier, mais rien ne semble moins décoratif que les dessins qui nous restent de l'œuvre préparée par le peintre. Sans mettre en cause ici le génie de Poussin, on a le droit d'affirmer qu'il ne convenait nullement à la tâche imposée.

Il prit enfin le parti de retourner à Rome, non sans s'être engagé cependant à revenir. Cet engagement assez vague ne fut jamais tenu; la mort de Richelieu, de Louis XIII, les événements qui suivirent détournèrent l'attention des gouvernants. Puis aussi, Anne d'Autriche et Mazarin eurent plus de propension vers les Italiens et vers l'art purement décoratif.

Poussin put donc demeurer paisiblement dans la ville qu'il aimait, mais il ne rompit pas ses relations

1. *Lettres*, p. 82-84.

avec la France. Tout au contraire, son séjour de deux ans lui avait valu à Paris des admirations et des amitiés. On mettait à honneur de montrer un tableau de lui, mais on ne l'obtenait pas sans difficultés. Dans la liste de ses clients, auxquels presque toujours M. de Chantelou servait d'intermédiaire, on rencontre les noms de beaucoup d'hommes qui comptaient ou par leur situation ou par la valeur de leur intelligence. On est quelquefois étonné d'y trouver des personnages qu'on ne s'attendait guère « à voir en cette affaire », Scarron par exemple, qui manifestait un vif désir d'avoir une œuvre de l'artiste. Si deux hommes étaient bien aux antipodes, c'étaient l'auteur du *Virgile travesti* et celui des *Bergers d'Arcadie*. Scarron se recommandait de M. de Chantelou lui-même, mais il compromit sa cause par une malencontreuse idée, il envoya à Rome un exemplaire du *Typhon burlesque*. On devine comment il fut accueilli. « J'ai reçu un livre ridicule (lettre du 4 février 1647) de M. Scarron.... J'ai parcouru le livre une seule fois et c'est pour toujours. Vous trouverez bon que je ne vous exprime pas le dégoût que j'ai pour de pareils ouvrages [1]. » Ce fut pourtant la persévérance du poète et sans doute l'influence de son ami, M. de Chantelou, qui l'emportèrent, mais au bout de combien de temps!

Vers le milieu de 1648, Scarron était sur le chan-

1. Voir, sur cet épisode, *Lettres*, p. 245, 248, 256, 282, 289, 296, 312.

tier et on avait trouvé pour lui « la disposition d'un sujet bachique plaisant ». Il aimait sans doute trop le « plaisant » en littérature pour l'apprécier autant en peinture, car il ne se contenta pas de la bacchanale et il reçut encore de Rome en 1650 « le tableau du ravissement de saint Paul ». Il y en avait ainsi pour tous les goûts : c'est là en effet la signification de ce petit épisode. Il montre une fois de plus à quel point cette société se trouvait toujours ramenée, même chez ses membres les moins susceptibles de gravité, au sentiment du grand, et aussi combien était souple un génie national qui pouvait aller de Scarron à Poussin. Nous y saisissons également la preuve de la communion d'idées qui se maintenait entre l'artiste et ses contemporains. Elle se manifesterait par d'autres traits. Poussin ne cessa jamais de s'intéresser aux affaires de son pays; il était, comme on dit, du parti des honnêtes gens, c'est-à-dire de ceux qui ont horreur des troubles, mais il était aussi du parti des gens d'honneur; ainsi il se félicite un jour de ce que « deux personnages aussi vertueux que M. le vicomte de Turenne et M. de Gassion aient reçu des marques signalées d'estime et d'affection ». Quel bonheur que ces deux lignes n'aient pas été perdues! Turenne et Gassion, voilà des noms plus naturellement associés à celui de Poussin que celui de Scarron.

Pas d'autres événements dans cette existence vouée tout entière à la peinture. Jusqu'en 1660, Poussin travailla sans éprouver la fatigue. Sa réputation

était dès lors incontestée, on commençait à le citer presque comme un « ancien ». Les artistes célèbres qui avaient été en partie ses contemporains étaient presque tous morts. La jeune génération n'avait pas encore derrière elle une assez longue carrière. Les regards se tournaient donc vers Poussin, et lorsque Colbert et Louis XIV prirent en main la direction des arts, c'est à lui qu'ils s'adressèrent. On songea à le rappeler en France ou à lui confier une sorte de direction morale et intellectuelle des artistes qu'on envoyait en Italie. Mais la vieillesse était venue, assez vite en somme, puisque, en 1661, il n'avait que soixante-sept ans. La main défaillait [1], l'esprit aussi baissait. Pourtant l'artiste n'abandonnait pas ses travaux et, presque à la veille de sa mort, il donnait un de ses chefs-d'œuvre, *le Déluge*. Il s'éteignit en 1665.

Telle fut la vie, il reste à voir l'œuvre. Elle présente une unité extraordinaire. Les premières toiles authentiques datent de 1630 environ, les dernières de 1664. La manière n'a pas varié; l'inspiration et l'exécution ont été identiques, bien qu'elles n'aient pas été aussi heureuses à tous les moments. Cela tient à ce que nous ne connaissons Poussin qu'à partir de sa maturité (il avait trente-six ans en 1630), à la différence de Raphaël et d'autres artistes que nous suivons presque dès l'enfance. Cela tient

1. Les dernières lettres sont d'une écriture de plus en plus tremblée.

plus encore à ce qu'il agit en vertu d'une pédagogie et d'une théorie, dont il avait fortement médité et dont il fixa puissamment la formule. Non pas cependant qu'il ait jamais entrepris de l'exprimer autrement que par le pinceau; on lui attribue sans preuves le projet d'un ouvrage sur la peinture : il était incapable de l'écrire. Dans une de ses dernières lettres, on trouve quelques pensées sur ce sujet : rien de plus subtil et nuageux; rien en même temps qui sente plus ces sortes de vérités que généralement on juge inutile d'affirmer, tant elles vont de soi. Ce qu'on a appelé pompeusement le testament artistique de Poussin peut servir à montrer de quel côté allaient obstinément ses tendances esthétiques, mais ne vaut pas la peine d'une discussion, tant la philosophie en est pauvre. Quel enseignement par exemple peuvent bien constituer des pensées dans le genre de celles-ci : « On doit commencer par la disposition, puis viennent l'ornement, le décorum, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner. C'est le rameau d'or de Virgile... [1]. » La correspondance du moins nous apprend assez comment Poussin travaillait, pour que nous pénétrions dans sa pensée, ses œuvres surtout nous révèlent tout son esprit.

1. *Lettres*, p. 346. Le texte y est reproduit de façon défectueuse, mais cela importe peu au fond de la pensée.

Poussin est peintre, par conséquent il fonde essentiellement le Beau sur l'imitation de la nature, c'est-à-dire sur la vérité plastique. Seulement cette vérité ne doit reproduire que des formes pures et des lignes harmonieuses. D'un autre côté, l'art est pour lui l'instrument de l'idée, ce n'est que pour la manifester qu'il se sert du réel visible, et à la pureté de la forme plastique doit correspondre l'élévation de la pensée. Ainsi se combinent et se concilient, pour la plus grande dignité de l'art, un triple idéal plastique, intellectuel et moral.

Or, Poussin pense que cet idéal a déjà été à peu près réalisé par les anciens d'abord, puis par quelques hommes de la Renaissance, interprètes et continuateurs des anciens, surtout par Raphaël. Les uns et les autres ont approché plus que personne de la nature et de la beauté. Dans la peinture, la sculpture et l'architecture, ils ont tout vu, tout deviné, tout créé [1]. On n'a donc qu'à revenir sans cesse à eux, à étudier les modèles qu'ils ont laissés, car le faire, c'est retourner à la vérité. Mais la supériorité des anciens en art, ils la doivent à leur commerce ininterrompu avec les penseurs, avec les poètes. Le Jupiter de Phidias est inséparable d'Homère, et le Laocoon, de Virgile. Il faut donc revenir aussi aux écrivains, embrasser dans son intelligence et dans son âme, non pas une partie de l'antiquité, mais

1. « Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses. » *Lettres*, p. 277.

l'antiquité tout entière. Poussin se refait ancien, moins par un effort que par une affinité d'esprit. Bien entendu, et inconsciemment à coup sûr, il interprète l'antiquité ou, pour mieux dire, il se la figure à la mesure de son temps, mais plus encore de son caractère ou de son génie. Préoccupé, ainsi que les meilleurs de ses contemporains, ainsi que Corneille par exemple, avec qui il a tant de points communs, du côté moral des choses, il ne voit chez les Grecs ou chez les Romains que ce qu'ils ont eu de plus élevé et de plus grand. Il transporte chez eux ses sentiments, il leur attribue son propre idéal, en croyant le leur emprunter. Cette conception, qui fut celle de presque tout le XVIIe siècle, s'explique d'ailleurs non seulement par les idées de l'époque, mais par le caractère même des connaissances historiques : on ne jugeait guère les Grecs et surtout les Romains que par leurs apologistes : Tite-Live et Plutarque.

Poussin prendra donc aux anciens et à Raphaël (car il les assimile absolument) d'abord leur plastique. Il transportera dans ses tableaux les types de la statuaire antique presque sans les modifier ; un aveugle de Jéricho aura la pose du *rémouleur antique* ; un philosophe, quelquefois le Christ même, la physionomie d'un Jupiter. Cette façon de voir domine toute son œuvre, quels qu'en soient les sujets ; elle en constitue une des marques déterminantes. Il suffit d'examiner un de ses tableaux pour le reconnaître, d'ailleurs personne ne s'y trompa de son

temps. On sait que l'Académie de peinture et sculpture organisa, à partir de 1667, des conférences [1], où alternativement l'un de ses membres dissertait sur un sujet intéressant l'art, le plus souvent sur un tableau de maître. On y retrouve d'une façon saisissante l'esprit de l'art à l'époque de Louis XIV, et l'on peut y prendre sur le vif la pédagogie et l'esthétique, dont Le Brun fut, jusqu'en 1690, le représentant officiel. Nous montrerons ailleurs à quel point dominait chez les artistes du temps la formule vide, l'inintelligence de l'antiquité véritable; mais en ce qui concerne Poussin, si jamais ils ne purent comprendre en quoi consiste sa grandeur, ils étaient assez voisins de lui, ils l'avaient, pour la plupart, assez connu, assez pratiqué, pour juger au moins la partie extérieure de sa peinture. Or, tous insistent sur la part de l'antique dans ses tableaux. Dans la séance du 5 novembre 1667, Le Brun étudia les *Israélites recueillant la manne dans le désert*, et il loua surtout « la proportion de toutes les figures, laquelle M. Poussin a tirée des plus belles antiques et qu'il a parfaitement accommodée à son sujet. Il montra que le vieillard qui est couché derrière ces femmes tire sa ressemblance de la statue de Sénèque. Le plus jeune (des deux enfants qui se battent) semble pris sur le modèle de l'aîné des enfants de Laocoon.... » Accusera-t-on Le Brun d'avoir forcé la

1. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (publiées par HENRY JOUIN), 1883, in-8.

note, Sébastien Bourdon (*Conférence sur les aveugles de Jéricho*, 3 décembre 1667) [1] va aussi loin que lui. Dans un des aveugles « il voyait quelque chose des mesures de l'Apollon antique, mais véritablement un peu moins de grâce et de noblesse, parce que le peintre en a augmenté les largeurs et les grosseurs, pour mieux montrer la bassesse de celui qu'il a voulu peindre ». Après les antiques, voici maintenant le tour de Raphaël : « L'apôtre qui est sur le devant, et qui a un manteau jaune, est fait dans la même intention et sur les maximes de Raphaël ». A côté des éloges, les critiques aboutissent à la même constatation [2]. Personne ne se méprenait sur les théories de Poussin. D'ailleurs lui-même les avait formulées plus d'une fois et appliquées. Bourdon raconte qu'à la fin de sa vie encore, « tout usé par le travail et les années », Poussin avait aidé le peintre Mosnier à « prendre les mesures des plus belles statues antiques », et que l'opération se fit « avec les propres instruments et presque sous les yeux et la direction du bonhomme ».

En faisant passer les *antiques* dans ses tableaux, Poussin les accommodait aux besoins du sujet. Tout à l'heure, on voyait qu'il épaississait les membres pour figurer la basse origine d'un personnage. Le Brun remarquait que le peintre suivait « ces merveilleuses proportions, sans qu'il y paraisse rien de

1. *Conférences*, p. 54-55 (Le Brun); 72-73 (Bourdon).
2. Voir plus loin, chap. v : Philippe de Champaigne.

copié, ni qui soit tout à fait semblable aux originaux »[1]. Il insistait sur l'expression que Poussin donnait à ses figures et dont le sentiment lui était personnel.

Poussin prend aussi aux anciens leur architecture ou ce qu'il croit être leur architecture : le cadre après les personnages de ses compositions; là encore, il mêle et combine des éléments divers, ou bien il applique à tous les pays et à tous les temps, comme il le faisait pour le type humain, le même type d'édifices. Sauf la concession d'une pyramide de fantaisie, l'épisode de Moïse sauvé des eaux se passe dans un décor analogue à celui du Diogène ou du Romulus.

Aussi, à vrai dire, le choix des sujets importe-t-il peu. Poussin a eu deux sources d'inspiration : l'antiquité païenne, soit dans son histoire, soit dans sa mythologie, l'antiquité chrétienne, soit de l'Ancien, soit du Nouveau Testament; il n'a guère dépassé la date de l'Évangile. Le domaine avait donc des limites, si larges qu'elles paraissent tout d'abord, et le peintre, qui prétendait « n'être pas fait pour se répéter », se répéta cependant plus d'une fois.

Poussin n'est pas resté indifférent à la partie matérielle de la peinture, car l'artiste le plus idéaliste demeure artiste en cela. On n'a sur ce point qu'à lire certains passages de ses lettres relatifs à la galerie du Louvre. Il y insiste sur le désaccord

1. *Conférences de l'Académie*, p. 139.

entre la décoration imaginée par Le Mercier et les toiles qu'elle doit accompagner; il fait ressortir avec force les dissonances de tons et les disparates fatales [1]. Souvent même, il a le souci du détail plus encore que certains réalistes. En envoyant à Paris un tableau, il écrit : « Il serait fort à propos que ladite bordure fût dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs, sans les offenser »; ou bien : « Le tableau doit être colloqué fort peu au-dessus de l'œil et plutôt au-dessous » [2]. Il est incontestablement séduit par la nature extérieure et plastique, dans le type humain comme dans le paysage. La forme exerce sur son œil une séduction [3] et il l'exprime pour elle-même, en même temps qu'il y cherche l'expression d'idées ou de sentiments. Quant à la couleur, on s'est souvent demandé s'il l'avait négligée de parti pris, ou si ses tableaux tels que nous les voyons aujourd'hui ne le trahissent pas, s'il ne s'y est pas produit des modifications de tons, etc. C'est une question technique que nous ne voulons pas aborder. Nous nous bornons à renvoyer aux *Conférences de l'Académie*, où l'on pourrait trouver quelques renseignements. Par exemple, Bourdon, à propos des *Aveugles de Jéricho*, s'exprime ainsi : « L'aveugle le plus proche (de Jésus) est vêtu de bleu et l'autre d'une couleur

1. *Lettres*, p. 37-95. Voir aussi, à propos du château de Dangu, p. 115-117.
2. *Lettres*, p. 18.
3. Quelquefois même, elle domine chez lui la préoccupation morale (la *Léda*, quelques *Bacchanales*).

de laque fort claire. Ce dernier aveugle est conduit par un homme vêtu de jaune. La robe du Christ est d'un blanc jaunâtre et son manteau est de pourpre... ; l'un de ses disciples est couvert d'un manteau jaune; l'on voit seulement au droit d'une épaule la couleur de sa robe, qui est d'un gris de lin fort éteint.... » La comparaison avec l'aspect actuel du tableau est intéressante.

D'ailleurs, si le Louvre nous permet de juger la conception artistique de Poussin, il ne suffit pas pour le juger tout entier. Le peintre a produit énormément, on le sait, et il y a dans d'autres musées ou dans des galeries privées des tableaux, où le coloris a un charme et un éclat tout particuliers. Mais, tout compte fait, ce n'est à coup sûr pas là chez Poussin la qualité maîtresse, ni, remarquons-le, celle de son temps. A l'exception des Flamands et des Hollandais, la peinture de l'époque allait beaucoup plutôt vers les qualités du dessin et de la composition. Dans les artistes de la Renaissance, le peintre a peu pratiqué les Vénitiens, pour donner ses préférences aux Romains et aux Florentins. Il ne rencontrait pas chez eux la préoccupation de la couleur; il la trouvait moins encore chez les anciens, qui lui servirent de guides constants, puisqu'il ne pouvait guère les connaître que par la statuaire.

Non pas qu'il ait négligé absolument cette partie de l'art, mais il la jugea plutôt secondaire [1], et sur-

1. Voir la conférence de Testelin (*Conférences*, p. 195). mais en notant que l'artiste y soutient une thèse.

tout il y apporta comme dans le reste plus de raisonnement que de tempérament. Là encore, les *Conférences de l'Académie de peinture* sont d'un grand prix. On y voit que Poussin s'attachait surtout à rendre les effets de lumière générale et qu'il subtilisait volontiers sur ce point aussi bien que sur les autres. Puis, comme il arrive toujours, ses commentateurs subtilisaient encore plus que lui. Le Brun regarde d'un œil vraiment particulier le tableau des Israélites recueillant la manne, lorsqu'il dit : « Le ciel est couvert de nuées fort épaisses en quelques endroits, et la lumière qui se répand sur les figures paraît une lumière du matin, qui n'est pas fort claire, parce que l'air est rempli de vapeurs, et même, d'un côté, il est plus obscur par la chute de la manne »[1]. Ailleurs il voit une « lumière si pâle et si foible qu'elle imprime de la tristesse ». Parfois du moins, on rencontre des observations qui paraissent répondre mieux à la façon dont un homme comme Poussin devait comprendre la couleur. Le Brun distingue « une lumière souveraine, qui est celle qui éclate davantage, une lumière glissante sur les objets, une lumière perdue et qui se confond par l'épaisseur de l'air[2]. Le jaune et le bleu étant les couleurs qui participent le plus de la lumière et de l'air, M. Poussin a vêtu ses principales figures d'étoffes jaunes et bleues. » Bourdon n'insiste pas

1. *Conférences*, p. 51.
2. *Ibid.*, p. 61.

moins sur les combinaisons ingénieuses de Poussin pour la distribution de la lumière[1]. Quant au coloris[2], il fait observer que « les couleurs dont le Christ est vêtu ne sont pas des couleurs que le peintre ait employées et mises les unes auprès des autres sans un grand raisonnement.... Quoique le manteau jaune du premier apôtre soit très vif, il ne détruit point néanmoins la couleur de celui du Christ, mais il s'accorde parfaitement avec elle. »

Seulement pour Poussin, toutes ces ressources matérielles devaient être employées à rendre une *idée*, dont le tableau était l'expression plastique. Dans tout sujet qu'il traite, il conçoit tout d'abord ou médite la pensée dominante, et ce mot pour lui correspond à une sorte de synthèse intellectuelle, morale et esthétique[3]. « J'ai trouvé la pensée de la Vierge que je vous ai promise, écrit-il, il faut trouver maintenant le temps et la commodité de l'exécuter. » — « La pensée en est arrêtée, ce qui est le principal. » Or cette lettre est du 11 mai 1653, et la

1. Il exprime même assez bien le charme de certains effets : « Comme le soleil doit être encore fort bas, .. le milieu du tableau est couvert d'une grande ombre,... de sorte que tout ce qui sert de fond aux figures étant privé de la lumière, elles paraissent avec beaucoup plus de relief, de force et de beauté. Et comme le jour éclaire certaines parties des montagnes, des arbres et de plusieurs palais, les yeux sont d'autant plus agréablement touchés que ces échappées de lumière font un contraste merveilleux avec les ombres et les demi-teintes qui se rencontrent dans tous ces différents objets. » (*Conférences*, p. 75.)

2. *Conférences*, p. 73-74.

3. *Lettres*, p. 322-333; 336-338.

Vierge ne fut peinte qu'en 1655. Pour la *Conversion de saint Paul*, il écrivait : « J'ai arrêté la disposition de la Conversion de saint Paul et je me mettrai à la peindre dans mes moments d'élection ». Mais à cette lettre du 15 mars 1658, en succède une autre de la même année : « J'ai fait une autre composition pour la Conversion de saint Paul, parce qu'il m'est venu une autre pensée que la première ».

En somme, Poussin compose en philosophe avant de voir en artiste. A la différence des réalistes, il commence par l'abstraction. Un sujet se présente à lui. Il se demande tout d'abord quel en est le sens psychologique; il analyse en moraliste les sentiments que le fait peut exciter dans l'âme des acteurs ou des spectateurs, ou plutôt il transforme en acteurs ou en spectateurs les sentiments qui naissent du sujet. *Jésus-Christ guérissant les aveugles*, c'est un miracle : d'un côté, la puissance divine dans ce qu'elle a de plus saisissant par l'acte qu'elle accomplit; de l'autre, la souffrance, l'espérance, la joie de la guérison, la reconnaissance mêlée d'adoration. Voilà qui se traduit facilement en personnages : le Christ, puis deux aveugles : l'un déjà guéri, l'autre aspirant à l'être, encore incertain dans sa marche, anxieux. Mais un miracle *doit* susciter chez les spectateurs des sentiments divers : l'incrédulité, l'admiration, l'irritation peut-être. Pour chaque sentiment, l'artiste créera un personnage. S'agit-il d'Eliézer et de Rebecca? Que peut, que *doit* éprouver une jeune fille demandée en mariage, sans qu'elle s'y attende,

par le représentant d'un riche parti? de l'étonnement et de la joie. Comment *doivent* se décomposer les sentiments d'autres jeunes filles? Sympathie ou jalousie, en voilà les deux termes. Et la sympathie comme la jalousie comportent des nuances; autant d'*acteurs* qu'il y a de variantes.

Il résulte naturellement de cette conception que les personnages sont représentés moins dans leur réalité physique que dans la vérité de leur expression morale. Cette étude des rapports de la physionomie avec l'expression des caractères ou des passions formait une partie essentielle de l'enseignement dans l'art classique; personne ne la poussa plus loin que Poussin et n'y apporta plus d'esprit philosophique [1]. Elle avait bien pour point de départ l'expérience; on avait observé comment se modifient les traits sous l'impression de l'étonnement, de la terreur, de la joie, mais très vite on transforma ces observations en théories abstraites. Les attitudes du corps constituaient également un moyen précieux de manifestation. Peu s'en fallut qu'elles ne fussent cataloguées. Le buste rejeté en arrière signifia la surprise; le bras tendu, la menace, levé en l'air, la persuasion. Inutile d'ajouter que les commentateurs ont singulièrement spéculé là-dessus. Écoutons Le Brun à propos des *Israélites recueillant la manne* : « Cet homme (celui qui regarde la femme donnant à

1. Le Brun a repris la théorie plus tard et l'a mise en formules : *Conférence sur l'expression générale et particulière* (avec figures), 1718, in-f° obl.

téter) représente bien une personne étonnée et surprise d'admiration : l'on voit qu'il a les bras retirés et posés contre le corps, parce que, dans les grandes surprises, tous les membres se retirent d'ordinaire les uns auprès des autres.... Cet homme semble même se retirer un peu en arrière, pour faire voir le respect qu'il a en même temps pour la vertu de cette femme qui donne sa mamelle. » Nous ne sommes pas obligés, bien entendu, de suivre Le Brun jusqu'au bout et nous lui laissons, sans en faire retomber la responsabilité sur Poussin, des observations de ce genre : « Par cette jeune fille qui regarde en haut et qui tend le devant de sa robe, il a exprimé la délicatesse et l'humeur dédaigneuse de ce sexe, qui croit que toutes choses doivent lui arriver à souhait »[1]. La doctrine du temps allait quelquefois plus loin encore. Le peintre Henri Testelin fit une conférence, le 6 juin 1675, sur l'*expression générale et particulière*. Rien de plus extraordinaire que sa théorie sur les rapports entre les actions du corps et celles de l'âme. « On observera deux autres élévations du sourcil : quand il s'élève par le milieu, il marque des mouvements agréables, mais lorsqu'il élève sa pointe au milieu du front, il représente de la tristesse et de la douleur.... De même que les sourcils suivent les impressions du cerveau, la bouche est la partie du visage qui marque le plus particulièrement les mouvements du cœur : ce qui fait que

1. *Conférences*, p. 56, 57.

lorsque le sourcil s'élève par le milieu, la bouche hausse ses côtés, ce qui est le signe de la joie... [1]. »

Pour étranges que soient ces théories, elles ne s'éloignent pas trop de la conception de Poussin. Tout l'effort de l'art se tournait moins à rendre la nature qu'à choisir en elle ce qui servait à exprimer une idée. On transportait sur la toile un mouvement, moins parce qu'il était pittoresque que parce qu'il était significatif. Poussin en offre de nombreux exemples. Dans le tableau d'*Eliézer et Rébecca*, une jeune fille continue à verser de l'eau dans une cruche déjà pleine : geste, pose, mouvement du corps, tout constitue un petit tableau de genre achevé. L'artiste l'a senti, mais il a voulu autre chose, il démontre par là avec quelle attention elle observe ce qui se passe entre Eliézer et Rébecca. La remarque appartient à Philippe de Champaigne.

Par tous ces procédés Poussin a rendu à peu près toutes les nuances des sentiments. Il en reste une cependant : l'indifférence; car enfin la connaissance du cœur humain nous apprend que, si tout le monde n'est pas ému de la même façon, il y a des gens qui ne le sont pas du tout. Le peintre n'a pas manqué d'y songer. Dans la *Mort de Saphira* (Louvre, 720) tous les personnages expriment quelque chose, mais un enfant placé à l'écart, et le doigt dans la bouche, a pour mission de figurer celui qui n'exprime rien. Même observation à propos de *la Femme adultère*

1. *Conférences*, p. 160.

(Louvre, 710), pour la mère qui tient son jeune enfant dans ses bras et regarde d'un œil inconscient.

La pensée du sujet en donne aussi la composition; le centre attractif de la toile va correspondre à la déterminante de la conception. Dans l'*Enlèvement des Sabines*, ce sera Romulus agitant le signal, dans *la Femme adultère*, Jésus montrant les mots qui sauvent la coupable. Dans *Diogène*, le paysage, immense en proportion de la figure de Diogène, gravite cependant tout entier autour — non pas même d'un personnage, mais d'un mouvement, — celui du jeune homme puisant l'eau au ruisseau.

Enfin de la pensée du sujet résulte le caractère du paysage où il va se produire. La vérité sera là toute subjective; il ne s'agira pas de savoir où s'est passé un fait historique et de saisir la couleur locale, mais d'établir le rapport logique entre le milieu pittoresque et le sentiment. La rencontre d'Eliézer et de Rébecca est une scène d'un genre tempéré : Poussin la placera dans un ensemble de lignes calmes et douces. L'enlèvement du jeune Pyrrhus au milieu d'un combat aura pour théâtre un site tourmenté, coupé de rocs abrupts, sous un ciel chargé de nuages. Il en sera de même pour le *Moïse frappant le rocher*, on n'y verra pas le désert que nous connaissons, mais, pour ainsi dire, un désert psychologique, surchargé de tous les accidents de terrain qui symbolisent le trouble des esprits, le désespoir des Israélites avant le moment où coule la source miraculeuse. Tous les commentateurs du XVIIe siècle ont fait des observa-

tions du même genre et qui justifient les nôtres. Le Brun dit à propos du tableau de la *Manne* : « Le peintre ayant à représenter le peuple juif dans un pays dépourvu de toutes choses et dans une extrême nécessité, il faut que son ouvrage porte des marques qui expriment sa pensée et conviennent à son sujet. Et quoique ce paysage soit disposé d'une manière très savante,... la vue néanmoins n'y trouve pas ce plaisir qu'elle cherche et que l'on trouve d'ordinaire dans les autres tableaux, qui ne sont faits que pour une belle campagne [1]. » Bourdon oppose le paysage des *Aveugles de Jéricho* à celui des *Israélites dans le désert*, en expliquant la différence par le contraste entre les deux sujets. Dans une autre conférence, poussant le système à l'excès, il partage le jour en six heures, dont chacune convient mieux à certains sujets. L'aube du jour « a favorisé plus d'une fois les desseins des amants.... Si vous traitez ces sujets ou d'autres semblables, ne leur cherchez point une autre heure. » Puis il ajoute, à propos du lever du soleil : « Je voudrais qu'on apprît à l'école de Poussin à éclairer ses tableaux avec dessein et qu'à son imitation, on réservât la lumière du soleil levant pour des sujets susceptibles de cette même joie qu'inspire l'arrivée du soleil [2]. »

L'esprit logique et essentiellement raisonneur de Poussin ne s'en tenait pas là. D'après lui, l'exécution

1. *Conférences*, p. 52.
2. *Ibid.*, p. 129.

même de l'œuvre, on dirait presque le maniement du pinceau devait dépendre de la pensée primordiale. Avec sa subtilité et son habitude de tout rattacher aux anciens, il divisait les sujets en doux, graves, tristes, etc., et de même que les Grecs avaient eu dans la musique les modes phrygien, lydien, dorien, pour traduire ces différentes affections de l'âme, il voulait aussi que la peinture eût ses modes [1]. On trouve bien quelque chose de cela dans certaines de ses toiles; le dessin de l'*Enlèvement des Sabines*, du *Rapt de Pyrrhus*, a quelque chose de plus violent, de plus tourmenté, les corps y paraissent plus musculeux; au contraire, dans l'*Éliézer*, dans les *Bergers d'Arcadie*, tout s'adoucit, les formes du corps s'apaisent. Mais de là à des modes proprement dits, il y a une marge, qu'on ne peut franchir.

Ainsi, tout démontre chez l'artiste non seulement l'unité de conception, mais au moins autant la forme littéraire de la conception. Chacune de ses œuvres présente des analogies frappantes avec la tragédie du XVIIe siècle. C'est l'évolution d'un sentiment moral. Seulement la tragédie en suit le développement dans des scènes successives; le peintre, qui n'en expose que le *moment* principal, remplace la succession des scènes par la multiplicité des personnages, manifestant chacun une phase et une face

1. « J'espère, avant qu'il soit un an, peindre un sujet dans le mode phygien.... » « C'était là tout l'artifice de la peinture. » *Lettres*, p. 277.

du même sentiment. Chose curieuse, Le Brun avait senti l'intérêt et l'exactitude du rapprochement, car, dans sa conférence[1] sur les *Israélites recueillant la manne*, il s'exprime ainsi : « Pour ce qui est d'avoir représenté des personnes, dont les unes sont dans la misère, pendant que les autres reçoivent du soulagement, c'est en quoi le savant peintre a montré qu'il était un véritable poète, ayant composé son ouvrage dans les règles que la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre.... C'est pourquoi l'on voit que ces groupes de figures qui font diverses actions sont comme autant d'épisodes, qui servent à ce qu'on nomme péripéties.... »

Ainsi se manifestent d'une façon saisissante les rapports entre l'œuvre de Poussin et la pensée de son temps. L'œuvre s'accorde-t-elle aussi bien avec l'idée religieuse et faut-il reconnaitre en Poussin un peintre chrétien? Non, si l'on cherche en lui l'âme du christianisme. On a même le droit de se demander si l'artiste avait une foi profonde. Sa correspondance nous révèle en tout cas la nature des préoccupations qu'il apportait en face des sujets relatifs au dogme. On ne lit pas sans quelque étonnement ce passage d'une lettre qu'il écrivait, au temps où il peignait la suite des *Sept Sacrements* : « Je travaille gaillardement à l'Extrême-Onction, qui est en vérité un sujet digne d'un Apelle, car il se plaisait fort à représenter des mourants »[2] (25 avril 1644). N'y

1. *Conférences*, p. 64.
2. *Lettres*, p. 180.

a-t-il pas quelque singularité tout au moins dans l'emploi de ce *gaillardement*, dans ce souvenir donné à Apelle, à propos d'un des mystères du catholicisme? Dans une autre lettre : « Je souhaiterais, s'il est possible, que ces Sept Sacrements fussent convertis en sept autres histoires, où fussent vivement représentés les plus étranges tours que la Fortune a jamais joués aux hommes.... Ces exemples pourraient servir à rappeler à l'homme la considération de la vertu et de la sagesse, qu'il doit acquérir pour demeurer ferme... [1] » (22 juin 1648). Singulier langage de chrétien, mais vrai langage de classique! Et lorsque Félibien juge ainsi l'œuvre : « Ils (les Sept Sacrements) sont exécutés dans la plus haute idée qu'un peintre puisse avoir de la dignité des sujets et dans la plus haute intelligence de l'art » [2], il donne presque à son insu les vrais caractères du génie de Poussin dans quelque sujet qu'il l'applique. Mais que trouvons-nous ici qui révèle le croyant? Et en effet, à examiner la suite des Sept Sacrements, on ne peut s'empêcher de remarquer à quel point la conception purement artistique y domine. Le peintre y a vu des scènes d'une majesté sublime, propres aux spéculations les plus hautes, mais il n'en a pas approché avec cette sorte de tremblement qu'éprouve le fidèle, et d'ailleurs son inspiration plastique est prise chez les anciens là, comme dans le reste de son

1. *Lettres*, p. 286.
2. Félibien, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, II, p. 261.

œuvre. Apelle le hante, on le voyait tout à l'heure, et avec Apelle tout le trésor de ces formes antiques qu'il connaît si bien, qui résument pour lui l'idéal d'art et de pensée. Il n'y a pas grande différence entre l'*Extrême-Onction* et la *Mort d'Eudamidas*. Comme artiste, Poussin avait avant tout une foi, l'antiquité.

Du reste, qu'on passe en revue la liste de ses tableaux religieux, on observera facilement que la plupart constituent à vrai dire des tableaux historiques : la *Mort de Saphira*, les *Philistins frappés de la peste*, le *Jugement de Salomon*, etc. Les autres : l'*Apparition de la Vierge*, l'*Assomption*, le *Ravissement de saint Paul*, ne donnent lieu qu'à une belle éloquence artistique. On n'a, pour se rendre compte de la différence entre le chrétien et le philosophe, qu'à comparer le *Ravissement de saint Paul* avec l'*Apparition de sainte Scolastique* [1]. Quant au *Miracle de saint François Xavier*, il contient des parties remarquables : le Saint est un vrai saint, très caractérisé comme type individuel; la jeune fille ressuscitée, la mère laissent une impression saisissante de vérité, même de réalisme. Poussin un moment a oublié ses formules; il n'a pas tardé malheureusement à se les rappeler. D'abord il s'est dit que, pour un tableau religieux et un miracle, la présence de la divinité s'imposait. Il voulut la faire figurer en personne, et il ne trouva à lui donner que les traits et la physio-

1. Voir ci-dessous, chap. v (Le Sueur).

nomie du Jupiter antique. Nous voilà bien loin des mystères chrétiens. Au lieu du miracle, nous n'avons plus qu'une allégorie. Nous avons expliqué comment ce cas rentrait dans l'histoire générale [1].

Après avoir étudié Poussin, il semblera singulier de se demander s'il convient de le ranger dans l'école française. Pourtant la question peut se poser. Il s'agit d'un peintre qui a passé hors de France quarante années presque continues. Il a vécu dans le plein milieu de la société italienne; la nature qu'il a vue et reproduite est italienne; il n'a eu de véritable communauté d'esprit et de sentiments qu'avec des artistes italiens ou avec l'antique. Où se trouve dans tout cela la part de la France, sinon dans le hasard de la naissance?

Nous touchons ainsi à des problèmes très délicats et compliqués, puisqu'ils se ramènent aux causes mystérieuses qui contribuent à former le tempérament individuel.

On ne fera pas difficulté de reconnaître tout ce que Poussin tient de l'Italie. En dehors même des anciens ou de Raphaël, il doit quelque chose aux Carrache, au Dominiquin et à d'autres. Tous les artistes de l'époque sont dans le même cas, puisque la prépondérance de l'Italie constitue le caractère historique de l'art du temps. Mais si l'on compare l'âme qui a pénétré ses œuvres à l'âme romaine, florentine ou vénitienne, il y a un abîme et non pas

1. Voir ci-dessus, première partie, chap. I, p. 18, 19.

seulement une séparation. Quel rapprochement établir entre cette peinture grave, convaincue, où la pensée se concentre avec tant de force, et les œuvres brillantes ou banales d'un Guide, d'un Carrache, même d'un Dominiquin? L'Italie, nous l'avons vu, ne pouvait ouvrir à Poussin les sources morales de son inspiration, et le vrai Poussin n'est que là.

Il faut donc le chercher en grande partie en France. On n'oubliera pas qu'il n'avait dans les veines que du sang français, qu'il a vécu dans sa patrie jusqu'à l'âge de trente ans, que notre pays a constitué son tempérament, si l'Italie a formé son talent. Qu'on n'objecte pas le jugement qu'il portait des Français. Poussin, comme tous les gens moroses et « grondeurs », frondait volontiers son temps, plus encore ses compatriotes. Il ne voyait que par ses côtés inférieurs cette société dont il était éloigné. Mais, au vrai, il la connaissait fort peu et il confondait avec elle quelques brouillons du bel air qui venaient à Rome. Il lui en voulait surtout de ne pas le comprendre du premier coup. Avec un esprit absolu comme le sien, il n'y avait pas place pour la demi-sympathie. Il s'appropriait facilement le « Qui n'est pas avec moi est contre moi ». D'ailleurs, ce qu'il reprochait à ses compatriotes, c'était d'être trop italiens.

Et en effet, cet homme n'est pas seulement Français par ses qualités générales, la mesure, la clarté, la logique, il est essentiellement un Français de son temps. Car personne ne l'a, en art, exprimé plus

puissamment : non pas tout entier, bien entendu. Il faut s'adresser à d'autres pour en retrouver les goûts brillants ou les croyances religieuses. Mais qui donc, avec Corneille, avec Richelieu, avec Descartes, a mieux traduit l'intelligence de cette première moitié du siècle? Ainsi il est conforme à la vérité historique la plus scrupuleuse d'inscrire Poussin dans l'école française du XVII[e] siècle, car une école se caractérise plus encore par la portée de ses œuvres que par les enseignements qu'elle a reçus.

Nous pouvons maintenant juger Poussin en lui-même, à condition de ne pas prendre comme critérium nos goûts d'aujourd'hui et de ne pas considérer nos préférences comme des dogmes.

Ses défauts viennent presque tous moins de son tempérament que de son système. Cependant il avait plus d'invention que d'imagination : il n'a abordé que des sujets peu variés et même, dans chacun de ses sujets, il a pu être accusé de quelque stérilité, en ce qui concerne le décor, les types, les expressions. Son tort consiste à avoir raisonné plus que regardé, mais surtout il a regardé les modèles plus que la nature et il s'est absorbé dans l'antiquité. De là, la statuaire grecque passant dans sa peinture; de là, l'absence d'individualité dans le personnage humain. Sa conception, en ce qui regarde l'expression des passions, est également plus psychologique, physiologique, si l'on veut, qu'artistique, et, comme il ajoutait à ce que le système a de conventionnel

l'idée que les anciens l'avaient appliqué dans sa perfection, il perdait ainsi doublement le contact avec la vérité.

En résumé il a aimé la nature, mais il n'a pas cru en elle, il n'a pas pensé qu'à elle seule elle suffit à l'artiste qui sait la pénétrer ; il a cherché la vérité, mais il n'a pas osé aller jusqu'à elle sans intermédiaire. Aussi a-t-il manqué non pas de conviction, ni de sincérité, mais de naïveté, et, parmi les genres qu'il a abordés, cela frappe surtout dans la peinture religieuse. Il faut lui reprocher également d'avoir singulièrement rétréci le domaine de l'art : il l'enfermait presque exclusivement dans l'histoire de l'antiquité. Il lui refusait le privilège de reproduire dans sa variété l'œuvre de la nature ou celle des hommes. La division en matières « nobles et non nobles », la pensée que le sujet perdait en noblesse tout ce qu'il gagnait en réalité réduisait la peinture à l'état d'abstraction et d'entité et exagérait encore ce que le classicisme littéraire devait offrir de plus exclusif. L'art n'aurait plus eu que des Racine et des Boileau, pas même un Molière ou un La Fontaine.

Mais aussi Poussin a incontestablement des qualités supérieures, même à ne le prendre que dans l'exécution. Son œil voit admirablement juste; il possède le sens exact des attitudes, il exprime à la fois dans sa vérité et dans sa pureté la beauté plastique du corps humain. On remarquera par exemple les aveugles du *Miracle de Jéricho*, dont les mouve-

ments sont d'un réalisme si simple, si expressif; la femme enlevée à bras-le-corps dans le tableau des *Sabines* et, du reste, presque tous les personnages de la même toile; les hommes et les femmes du premier plan dans le *Miracle de saint François Xavier* : séparées et isolées, ces parties valent comme des morceaux aussi achevés, aussi vrais que chez les purs naturalistes.

On ne lui refusera même pas le sens du pittoresque. Quelques-uns de ses types, trop rares malheureusement, ont une originalité à la fois vraie et raffinée. On en retrouverait de ce genre surtout dans les *Bacchanales*, presque des gitanas ou des bohémiens de la campagne romaine. Ailleurs, ce sont de jolis groupes, agréablement relevés même par la couleur. On signalerait par exemple les deux femmes, qui du haut d'une terrasse assistent à l'enlèvement des Sabines.

Il faut encore tenir compte chez Poussin de la composition et de l'ordonnance; en général, il dispose les groupes avec une clarté parfaite. Et qu'on ne croie pas que cet arrangement sente en rien le procédé. La répartition des personnages, à coup sûr raisonnée et savante, est aisée et paraît presque naturelle. Le tableau des *Sabines*, celui d'*Eliézer et Rébecca*, celui du *Moïse sauvé des eaux*, donnent à l'œil qui les regarde sans prévention l'impression de la vie, de l'action. Poussin n'a pas toujours été aussi heureux : on citera par contraste le *Miracle de saint François Xavier*, les *Philistins frappés de la*

peste, l'*Enlèvement du jeune Pyrrhus*, où l'ordonnance est heurtée, tourmentée, et l'unité factice.

Il excelle dans le paysage; il y égale — par des qualités différentes — ceux que nous admirons le plus dans son temps, en France ou ailleurs. Il arrive, par la ligne, par une sorte d'instinct de la disposition topographique des terrains, par les belles formes de ses feuillages, par la profondeur de ses horizons, par la variété de ses ciels, par l'air qui y circule, à nous transporter dans la nature à la fois vraie et idéale. On ne doit pas oublier d'aillleurs que l'artiste a représenté non pas notre pays, mais la péninsule; il suffit de l'avoir traversée une fois, pour constater combien les sites s'y présentent avec les caractères qu'il leur a donnés. Poussin n'a pas eu tort de peindre des paysages italiens; ce sont nos artistes qui ont eu la maladresse ensuite de transporter les traditions du « paysage italien » dans la représentation de nos sites nationaux.

Mais la grandeur de Poussin est avant tout personnelle, elle tient à la haute valeur de l'homme lui-même. Ce qui fait le prix de ses œuvres, ce qui nous attire et nous retient, c'est que nous y retrouvons l'âme de l'artiste, une des plus fortes certainement que le siècle ait formées. Qu'il se soit fait de l'art une idée très élevée, cela ne lui appartient pas en propre. Mais que l'idée qu'il se faisait de l'art tienne à l'idée qu'il se faisait de la vie morale, que celle-ci pénètre et remplisse toute son œuvre, voilà certainement ce qui n'appartient qu'à lui et ce

qui le classe à part même parmi les plus grands : par là il n'a guère d'analogue que Michel-Ange.

Aussi a-t-il eu plus que personne la capacité d'atteindre soit à l'éloquence, soit à l'idéal. Quand il a rencontré des sujets dont la pensée était à la fois simple et forte, et quand ces sujets se sont trouvés correspondre à la nature grave, mélancolique, parfois sombre de son esprit, il a réalisé autant que personne quelques-unes des conditions du beau. Peu importe que l'œuvre dénote un penseur autant qu'un peintre. Nous avons assez protesté contre la hiérarchie des genres pour réclamer la liberté de les goûter, même quand nous ne pouvons les classer. On appliquerait ces réflexions au *Diogène*, au *Déluge*, et surtout aux *Bergers d'Arcadie*. D'où résulte l'impression que nous causent ces tableaux? Est-ce du dessin, de la couleur, de l'ordonnance, du paysage? Est-ce de la valeur de l'idée inspiratrice? Certains traits à coup sûr méritent de nous frapper : dans le *Diogène*, le site puissant et calme et Diogène isolé au milieu de la nature, que cependant il remplit tout entière; dans *le Déluge*, la nuit sombre et terrible, la pluie pesante et implacable, la barque qui va sombrer et en qui se résume tout le drame, même le serpent fuyant, qui ajoute quelque chose à l'horreur et au réalisme de la scène; dans les *Bergers d'Arcadie*, l'infini de l'horizon, l'air qu'on sent d'une exquise pureté, par-dessus tout la pose de la femme appuyée sur l'un des bergers, inspiration exquise. Mais l'espèce d'émotion que nous éprouvons tient

essentiellement à l'accord entre toutes les parties et surtout à l'accord de l'ensemble avec la pensée. Il se produit alors une harmonie, où se fondent nos yeux et notre esprit ou notre âme.

Reconnaissons donc en Poussin un artiste de génie, avec ce que le génie a toujours d'exceptionnel. Mais hâtons-nous d'ajouter que son influence sur notre école a été fâcheuse. A vrai dire, et comme Michel-Ange à qui nous le comparions plus haut, ses défauts comme ses mérites ne permettaient pas qu'il sortît de ses œuvres un enseignement fécond.

En premier lieu, son œuvre étant en grande partie d'imitation ne pouvait se prêter à une sous-imitation. Il n'avait guère vu la nature qu'à travers les anciens. Que serait-ce qu'une nature vue non pas à travers un, mais à travers deux prismes? En outre (on resta longtemps sans le savoir), le meilleur de son inspiration tenait à l'influence de son temps et tombait avec lui. Mais surtout le système de Poussin n'était supportable qu'avec Poussin. Quelque part qu'il fasse à l'art, il repose avant tout sur l'*Idée*; si elle a assez d'intérêt, de grandeur, d'élévation, nous acceptons à la rigueur que l'artiste lui sacrifie en partie d'autres mérites — les vrais —; qu'il s'attache moins ardemment à l'imitation de la réalité, aux raffinements de la couleur. Mais une semblable théorie n'admet pas la médiocrité d'esprit; si le peintre ne pense pas ou s'il pense faiblement, nous n'avons plus que la convention et la banalité. Ce genre est en effet celui qui risque le

plus de tourner au procédé, à la formule; Poussin lui-même n'y a pas échappé dans quelques-unes de ses toiles. On n'a qu'à étudier *Camille et le maître d'école des Falisques* (Louvre, 436), pour avoir sous les yeux le déplorable spécimen de l'art académique pendant deux siècles.

Poussin du reste a exercé plus d'influence qu'il n'a fait d'élèves : on en compte quelques-uns au XVIIe et même au XVIIIe siècle. Il n'y a pas à discuter leurs toiles, sans autres défauts qu'une profonde insignifiance. Quelques artistes italiens ses contemporains ont dans leur œuvre des tableaux semblables aux siens, sans qu'on puisse toujours y discerner ce qu'ils ont pris de sa méthode pour le transformer en formules, ou ce qu'il a emprunté de leurs procédés pour y mettre l'accent de son génie. Le Brun, dans sa première manière, Sébastien Bourbon et Laurent de la Hire, dans quelques-uns de leurs tableaux, se sont inspirés de lui, sans trop le comprendre. Philippe de Champaigne, Le Sueur ont subi parfois son influence; il leur en a coûté quelque chose de leur originalité, qu'ils ont su heureusement retrouver ailleurs. Dans la seconde moitié du siècle, il paraît — absent et mort — l'âme toute-puissante de l'Académie de peinture. En réalité, on l'honore d'autant plus qu'on le méconnaît davantage. Il y a une religion de Poussin, dont le grand prêtre est Le Brun, qui ne permet pas qu'on touche à son idole. Mais cette religion se perd dans toutes les subtilités de la théologie la plus scolastique : du classicisme de

Poussin sort ainsi l'académisme. D'ailleurs, Le Brun se garde bien de *faire du Poussin*, il applique à l'art décoratif mythologique, non classique, son génie prodigieusement souple et facile. Au XVIII[e] siècle, on parle toujours de Poussin dans les séances de l'Académie, on affecte de se guider d'après ses doctrines; on lui rend plus d'hommages qu'on ne lui demande de leçons, ou bien l'on profite on ne peut plus mal de celles qu'on lui demande. Boucher sans doute eût dit de lui ce qu'il disait de Raphaël et de l'antique.

Plus tard, David et son école se rapprochèrent de lui par leur passion pour l'antiquité et le caractère général de leurs doctrines. Ingres et l'Académie firent de lui le grand inspirateur de l'art, presque à l'égal des anciens ou de Raphaël. Ils ne pouvaient donner à personne, par un enseignement purement plastique, cette compréhension de l'antiquité intellectuelle ou morale qui fut, non pas le génie de Poussin, mais la raison d'être de son génie, et puis ils ne pouvaient rendre à aucun artiste du XIX[e] siècle ce qui est l'originalité de Poussin : cet accord de la doctrine avec les idées et les sentiments du temps. En un mot, ils ne virent ni ce qu'il y a d'*historique* en lui, ni ce qu'il doit toujours y avoir d'*historique* dans le développement ou l'enseignement de l'art.

CHAPITRE V

LA PEINTURE. — LE GENRE RÉALISTE ET RELIGIEUX

Il semblera sans doute étrange d'entendre parler de réalisme à l'époque de Richelieu et de Corneille, surtout de voir associer ce terme à celui d'art religieux. Cela tient à ce qu'on ne s'entend guère sur le vrai sens du mot, pour l'avoir dénaturé en l'employant par protestation et par réaction contre l'art classique. Le réalisme après tout consiste essentiellement dans la représentation du *réel*, de tout le réel. S'il se distingue du genre classique, ce n'est point parce qu'il laisse de côté l'expression pour ne s'attacher qu'à la reproduction matérielle des choses. Les différences doivent se chercher ailleurs. La condition première et essentielle pour qu'un art soit réaliste, c'est qu'il n'emprunte rien, au moins directement, ni à l'antiquité, ni aux imitateurs de l'antiquité; la seconde, que l'idée ne soit pas chez

lui une abstraction préexistante au sujet, mais sorte du sujet lui-même, qui a commencé par être *vu*, avant d'être *pensé*; la troisième, que l'artiste reproduise les scènes qu'il a sous les yeux, la nature et la vie, telles qu'elles se présentent à lui, sans autre transposition que celle qui résulte du tempérament personnel. Le réalisme, c'est l'individualisme en face de la vérité. Mais quelle vérité? Celle de tous les temps et celle de son temps. A prétendre qu'il doit être le même partout et toujours, on le ferait précisément tomber dans un dogmatisme plus factice encore que celui de la doctrine classique. Et nous arrivons ainsi à cette conclusion : le réalisme est essentiellement historique, c'est-à-dire variable avec le temps et le lieu.

Il ne pouvait donc ressembler, dans la France de Richelieu et de Mazarin, à celui de la Hollande ou à celui de nos jours. La société qui s'intéressait à l'art ne s'y fût pas retrouvée ni reconnue, par suite la condition même du genre par le propre de sa définition eût fait défaut [1]. Il ne devait être ni populaire dans un milieu aristocratique, ni purement extérieur et matériel dans un monde pensant autant que vivant, ni purement laïque dans un monde croyant; et précisément le réalisme seul était capable d'exprimer le sentiment chrétien; car la condition primordiale et indispensable était de puiser son inspiration

1. Voir ce que nous avons dit sur la société du temps et particulièrement sur l'idée religieuse (ci-dessus, première partie, chap. v).

en soi-même et d'échapper pour un moment à la préoccupation de l'idéal grec ou romain. Ce n'était pas de science ni de philosophie qu'on avait besoin, c'était de simplicité et de naïveté.

Nous ne faisons pas difficulté de reconnaître que le réalisme du XVIIe siècle est d'un genre particulier, qu'il faut décomposer les choses pour le trouver; il existe cependant, on rencontre des œuvres qui se rattachent à cette inspiration et on y saisit la trace d'un contact étroit de l'art avec le temps et de l'esthétique avec les croyances.

L'esprit artistique dont nous parlons se forma en grande partie et se développa, grâce à une sorte d'alliance instinctive entre le génie français et le génie flamand, par où se conservèrent les quelques traditions nationales que la Renaissance n'avait pas réussi à étouffer complètement. Nous avons vu comment les vieux maîtres avaient gardé aux Pays-Bas quelques disciples, comment et par quelles voies ceux-ci étaient en communication avec Paris, comment aussi il subsistait quelques écoles provinciales plus pénétrées du vieil esprit. A Paris même, il faut sans doute attacher quelque importance à l'existence de la corporation des maitres peintres, qui restait évidemment en relations plus directes avec le vieux fond de génie parisien et bourgeois. Cela ne pouvait compenser chez la plupart de ses membres, la médiocrité du talent, mais qu'il vînt un artiste heureusement doué et il trouverait dans ce milieu une inspiration originale et forte. Or, Le Sueur, les Le Nain

commencèrent par faire partie de la maîtrise ou restèrent longtemps en accord d'idées avec elle.

Enfin presque tous les artistes que nous allons étudier n'allèrent jamais en Italie; ils ne connurent son art que par les œuvres venues en France ou par la gravure. A vrai dire, ils n'échappèrent pas complètement à l'influence ultramontaine. La France artistique en ce moment était si pleine de l'Italie qu'on y respirait un air singulièrement mélangé. Ils entendaient trop vanter l'antiquité, Raphaël, même les Carrache, pour s'en dégager entièrement. Il y avait d'ailleurs dans la plupart des œuvres qu'on louait devant eux une valeur ou une grandeur trop réelle pour que leur œil et leur âme d'artistes y demeurassent fermés. Aussi hésitèrent-ils souvent, même les Le Nain, et ce n'est pas toute leur production, mais une partie de leur production qui appartient au réalisme.

On rencontrerait dans la gravure plus d'un représentant de ce genre, mais parmi ceux qui doivent vraiment compter dans l'art, il faut surtout étudier Abraham Bosse et Jacques Callot.

Singulier personnage que ce Bosse (1602-1676) [1], esprit original, mais incomplet. Le théoricien et le dessinateur se dédoublèrent en lui : classique dans ses livres, et il en a composé beaucoup, il ne l'est

1. Voir ANTONY VALABRÈGUE, *Abraham Bosse*, 1891, in-4. Voir aussi sur Saint-Igny, qui a dessiné ou gravé de nombreuses scènes du temps, et dont Bosse fut le collaborateur, DE CHENNEVIÈRES, *Recherches sur... quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. I, 1847, in-8, p. 163-182.

pas dans ses œuvres. Il y reproduit d'un burin très net en même temps que très calme les scènes de la vie courante : costumes, fêtes, banquets. Il y fait figurer depuis la petite bourgeoisie jusqu'à l'aristocratie élégante et raffinée. C'est le tableau du temps, Bosse l'a tracé, non seulement sans l'embellir, mais presque sans y mettre cette part d'interprétation personnelle que les artistes apportent presque toujours dans leur exécution [1]. Callot (1592-1635) est un réaliste d'un autre genre, plutôt un penseur, un rêveur. Quand on cherche à analyser son œuvre pour la mieux qualifier, on doit mettre à part toutes les scènes fantastiques. Cette sorte de fantasmagorie, dont il n'est point l'inventeur, appartiendrait plutôt à quelque chose comme une réminiscence du moyen âge ou une anticipation de l'esprit romantique. Ses *Gueux*, dont on parle tant, ne sont pas si faciles à classer qu'on le croit : il y a en eux une part de vérité positive, mais dans un monde très restreint et tout spécial, même au XVIIe siècle [2]. Monde d'ailleurs très mélangé, aussi italien que français : celui des Scaramouche, des Trivelin. Tout cela est aussi réel, mais ne l'est pas beaucoup plus que

1. Mariette (*Abecedario*) dit : « Il représentait tous les jours ce qui se passait dans la vie civile et cela d'une façon si naïve et si vraie que l'on ne peut rien imaginer de plus intéressant ».

2. Meaume, *Recherches sur Callot*, 1860, 2 vol. in-8. — Ch. Guerrard, *Deux livres d'esquisses de Callot* (*Gazette des beaux-arts*, 1881, juin). — Bouchot, *Jacques Callot, sa vie, son œuvre et ses continuateurs*, 1892, in-12.

le *Roman comique*. Quant aux nombreuses pièces du genre religieux, il ne vaut guère la peine d'en parler, elles ne comptent à aucun titre. Il reste donc quelques gravures dans la manière de *la Foire de Florence*, des *Malheurs de la guerre*, du *Siège de la Rochelle*. Voilà le vrai Callot réaliste. Il prend les scènes contemporaines et les rend avec l'exactitude la plus précise : les navires des flottes française ou anglaise, avec tous les détails de leur gréement, les fantassins de l'époque, les buffleteries, les mousquets, les panaches. Seulement il est d'un temps qui ne sépare jamais la réalité du sentiment qu'elle éveille ; il est aussi d'un temps qui voit les choses sous un angle moral, et c'est là un des côtés les plus remarquables de son réalisme. Dans le *Siège de la Rochelle*, il a traduit avec une force singulière l'enivrement de la bataille, l'héroïsme militaire, il a mis là quelque chose du *Prends ton foudre, Louis*, de Malherbe, seulement il n'a pas eu besoin du moule classique pour y fondre son idée.

Dans la peinture, il y aurait tout d'abord à s'occuper du paysage, mais ce genre n'a pas une grande importance, puisque nous devons mettre à part Claude Lorrain [1]. On remarquera cependant qu'il tient toujours une place dans la peinture d'histoire et qu'il y est vrai d'une certaine vérité, même

1. Claude Lorrain (1602-1682) est un très grand peintre français, mais en dehors de la France. Né en Lorraine, il est allé en Italie dès l'âge de vingt ans et il y est resté jusqu'à sa mort. Il n'est jamais venu à Paris. Voir Mme Pattison, *Claude Lorrain*, 1883, in-4.

quand il est *arrangé* avec des motifs de *ruines* ou des groupes historiques et mythologiques. Les paysagistes proprement dits, perspectivistes (comme on disait) ou autres, furent relativement peu nombreux. On pourrait citer Pierre Patel, que nous retrouverons à propos de Le Sueur, et Jacques Fouquière, qui avait orné de vues de France la *Petite Galerie* brûlée en 1662 [1]. Ce sont là des spécialistes qui ne manquaient ni de talent, ni d'un sens assez exact de la nature [2].

Quant au genre du portrait, il se développa d'une façon remarquable ; il trouvait un milieu favorable dans cette société riche, aristocratique, qui aimait à s'étudier [3] ; et précisément la *manie* du portrait s'introduisit dans la littérature, c'était à qui en composerait de soi ou des autres. Écrits ou peints, ils présentent les mêmes traits, marquent les mêmes préoccupations : analyse assez fine du type physique et moral, la beauté ramenée à l'idée de noblesse [4], qui était celle du temps.

Le genre du portrait a été cultivé par tous les

1. Pourrait-on lui attribuer quelques-uns des paysages du Louvre qui portent simplement cette mention : *École française* (voir particulièrement salles IX, X, XI) ?

2. On ajouterait dans la gravure Israël Silvestre (1621-1691) ; pourtant la plus grande partie de son œuvre est postérieure à 1660.

3. Portraits ou Mémoires, on cherche à se transmettre à ses descendants. On sait le nombre des Mémoires intimes écrits par les auteurs à l'adresse de leurs enfants.

4. « Sa taille est la plus noble du monde. » « Sa figure est la plus noble qui se puisse voir » ; ces mots reviennent sans cesse.

artistes : Vouet, Poussin, Philippe de Champaigne, mais quelques-uns en ont fait leur *spécialité*. En mettant à part les « crayonneurs » et les « pastellistes » [1], on trouverait parmi eux des Flamands et des Français. Tous cédèrent souvent à la conception décorative et allégorique qui était si fort à la mode : beaucoup de personnages sont représentés en héros romains, ou bien ayant auprès d'eux une *Renommée*, une *Gloire* ou d'autres allégories [2]. Pour les femmes, on les figurait volontiers en déesses, en Nymphes, en Muses, en Iris. Tout cela interprétait la réalité, mais aussi la traduisait, et le modèle, pour être comme enveloppé dans la mythologie, n'en était pas moins étudié très scrupuleusement. Souvent aussi la réalité fut reproduite sans ornement et sans arrangement, pour elle seule [3], et elle le fut, suivant les cas, ou avec une

1. Voir Henri Bouchot, *les Portraits au crayon du* XVIe *et du* XVIIe *siècle,* 1884, in-8. Les « Crayons » du XVIIe siècle sont bien loin de valoir ceux du XVIe. On ne l'a pas assez remarqué, entraîné qu'on était par la préoccupation de trouver du nouveau et d'opposer le « petit art » au « grand art », en faisant prévaloir le premier. M. Bouchot ramène très justement à leur place des hommes tels que Daniel du Monstier (1576-1646).

2. Voir le portrait de Louis XIII déjà cité; Gaston d'Orléans en empereur romain (Versailles, 3442) : Condé, également en héros antique (Versailles, 3678, un peu postérieur peut-être).

3. Il reste un nombre considérable de portraits de cette partie du siècle, mais sans attribution certaine. Versailles en est rempli. Voir les portraits des académiciens, les nombreux portraits des personnages de la cour entre 1610 et 1660, etc. Il y aurait sur ce point une étude à faire, très intéressante pour l'iconographie, comme pour l'histoire de l'art, des mœurs et de la civilisation.

grande délicatesse ou avec une rare puissance. Le premier portraitiste du temps, celui à qui s'applique par excellence l'épithète de puissant, est incontestablement Philippe de Champaigne [1]. D'autres, comme les Beaubrun et Henri Testelin, méritent de nous arrêter un instant, comme types de peintres « du monde ».

Henri et Charles de Beaubrun ont eu dans le portrait une vogue extraordinaire [2]. En 1638, ils eurent l'honneur d'être choisis par l'ambassadeur d'Angleterre (je dis *ils*, car ils travaillaient toujours en collaboration), pour faire le portrait d'Anne d'Autriche, alors enceinte de Louis XIV [3]. Même la Reine « voulut bien les honorer en ce temps-là d'une visite, ce qui leur attira celle des principales personnes de la Cour ». Ils firent partie de l'Académie, ils y eurent même rang de professeurs. Leur faveur se maintint sous Louis XIV. Leur clientèle était à la fois la plus brillante qui se pût imaginer, celle des femmes du grand ton, mais aussi la plus capricieuse. « Monseigneur, écrivaient-ils à Colbert [4], si le Roy n'a la bonté de dire un mot aux dames pour les amener à se faire peindre, nous ne saurions rien avancer, à cause de leur négligence. » Le Roi sans doute a dû

1. Voici ci-dessous, p. 351.
2. Guillet de Saint-Georges, p. 139, 141.
3. Le portrait d'Anne d'Autriche qu'on voit au Louvre, dans le vestibule des appartements de Henri II, ne serait-il pas une répétition de ce portrait, car il a « tous les attributs de la grossesse », comme dit Guillet?
4. *Lettres, Mémoires, etc., de Colbert*, t. V, p. 447.

dire un mot aux dames, car il avait l'œil aux détails, on le sait, et aussi parce qu'il aimait beaucoup les Beaubrun. Ceux-ci l'avaient peint « devant qu'il fût né » en faisant le portrait de sa mère; ils l'avaient peint ensuite à l'âge de huit jours; ils peignirent au même âge le dauphin, fils de Louis XIV.

Les deux cousins avaient tout ce qu'il faut pour réussir dans le monde élégant : de la politesse, l'air du bon ton, des attentions délicates. Et puis surtout ils le peignaient à son goût : « ils étaient ingénieux à donner aux dames un air avantageux et une belle disposition d'habits et de coiffures ». Trait significatif, quand s'introduisit dans les cercles littéraires la mode des portraits écrits, et quand « la plume devint ainsi un pinceau », le nom des Beaubrun se trouve cité à chaque instant « dans des allusions de portrait à portrait ». Ainsi, ils furent très mêlés à leur temps, ils le révèlent par certains côtés; mais combien de Beaubrun ignorés dans les galeries [1]!

Henri Testelin, si connu par le rôle qu'il tint à l'Académie, fut très estimé de ses confrères, comme artiste autant que comme écrivain. En 1648, ils le chargèrent de peindre le jeune roi [2]. Plus tard, en 1667, on lui confia le soin de faire un nouveau portrait de Louis XIV, destiné à orner la salle des séances de l'Académie de peinture [3]. Il devait mettre

1. Voir à Versailles, nº 4193 (Louise de Nointel), 2159 (Anne d'Autriche).

2. Versailles (nº 102), très joli, (nº 3475).

3. Guillet de Saint-Georges, I, p. 230, 233, donne sur ce point quatre pages de description.

en œuvre toutes les ressources de l'allégorie pour célébrer les mérites du modèle. Au contraire, le portrait du chancelier Séguier figure tout simplement le personnage dans son costume officiel, sans autre apparat que celui de la fonction même, et sans autre recherche que la ressemblance. C'est une œuvre intéressante à étudier comme spécimen [1].

Il y a donc eu là, on le voit, toute une école de la réalité, mais de la réalité contemporaine, c'est-à-dire distinguée, élégante, « noble », comme les hommes et les femmes de la société.

Quand on arrive aux autres genres de peinture, deux noms semblent tout d'abord attirer l'attention : ceux de Valentin (1600-1634) et des Le Nain. Évidemment Valentin se classe à part, il s'éloigne autant de Vouet que de Poussin. En examinant des œuvres comme son *Jugement de Salomon* (Louvre, 57) ou sa *Chaste Suzanne* (56), on est tenté de voir en lui un novateur; impression qui se modifie entièrement dès qu'on les rapproche de certains tableaux du Caravage. Valentin est un artiste remarquable, mais son réalisme n'est que de seconde main, ce qui jure avec le mot lui-même, et il n'a rien de la réalité française du temps, car on ne retrouve chez nous à cette date ni les types, ni les sentiments qu'il a reproduits. Cela n'est pas étonnant d'ailleurs, si l'on songe que ce peintre s'établit à Rome dès l'âge de vingt-trois ans et y demeura jusqu'à sa mort.

1. Versailles (nº 3473).

Sera-ce donc dans les Le Nain qu'il faudra voir les véritables réalistes de l'époque? On l'a soutenu pendant longtemps et avec quelque raison : encore y a-t-il lieu à commenter les choses. Le malheur veut que la biographie de ces peintres demeure obscure et qu'on ait cherché trop vite à l'éclaircir, en prenant les renseignements de toutes mains et en les employant quelquefois sans beaucoup de critique. Nous nous bornerons ici aux points qui semblent incontestables. Il y a eu trois frères du nom de Le Nain, tous trois nés à Laon : Louis, Antoine et Mathieu. On ne sait rien de bien positif sur Louis, si ce n'est qu'il fit partie de l'Académie de peinture et de sculpture, dès le 1er mars 1648, peu de jours par conséquent après sa fondation, et mourut le 23 mai de la même année [1]. Nous avons vu qu'Antoine fut reçu maître peintre à Saint-Germain des Prés en 1629. Il appartint, comme son frère, à l'Académie, dès le 1er mars 1648, et mourut deux jours après lui, le 25 mai. Quant à Mathieu, qui figura aussi parmi les académiciens, il vécut jusqu'en 1677. Les trois frères habitaient ensemble, rue du Vieux-Colombier. Un acte notarié du 1er décembre 1646 constate qu'ils se font donation de tous leurs biens, vu que « longtemps y a qu'ils demeurent et tra-

1. Les dates de mort sont exactement constatées par les billets de faire part, de même que la qualité d'académicien. D'après les mentions ajoutées par le concierge de l'Académie, Louis aurait eu cinquante-cinq ans et Antoine soixante, en 1648. Mais ces dernières mentions n'ont par elles-mêmes qu'une valeur insuffisante.

vaillent ensemble sans s'estre séparez ». Mathieu prit plus tard le titre de Chevalier, Seigneur de la Jumelle; il eut son domicile rue Honoré-Chevalier, sur la paroisse Saint-Sulpice. Il avait acquis une jolie fortune [1]. Ces constatations ont un assez grand intérêt. Il s'en faut de beaucoup, on le voit, qu'on ait affaire en ces artistes à des besogneux, menant une vie de bohême. C'étaient au contraire de bons bourgeois, à l'existence grasse et large, ayant une clientèle où figuraient des seigneurs titrés, et (l'un d'eux au moins) ne dédaignant pas les honneurs [2]. Pour leurs œuvres, il reste bien des incertitudes, malgré les efforts faits pour les classer. On a essayé, sans grand succès, à ce qu'il me semble, de déterminer les attributions pour chacun des frères [3]. Une partie de leurs productions appartient à la classe dite des bambochades, à ce que nous appelons la peinture de genre. Certaines sont tout simplement et tout naïvement familières, avec une petite pointe de trivialité; il est probable qu'elles sont inspirées

1. Voir ci-dessus, p. 146.

2. Champfleury, *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain*, 1850, in-8. *Catalogue des tableaux des Le Nain qui ont passé en vente publique de 1755 à 1853*, 1861, in-8. *Les peintres de la réalité sous Louis XIII; les frères Le Nain*, 1862, in-8. *Documents positifs sur les frères Le Nain*, 1865, in-8. — Guiffrey, *Antoine, Louis et Mathieu Le Nain. Nouveaux documents* (1629-1669), dans *Nouv. Arch. de l'Art fr.*, 1876, p. 255-295. Souchon, *Jean Rutz* (maître? des Le Nain) dans l'*Art*, 1er février 1892.

3. On n'est pas même toujours certain de l'authenticité de quelques tableaux; depuis que les Le Nain sont à la mode, on en a trouvé un peu partout. La critique doit être défiante.

de l'école flamande ou de l'école hollandaise. Les tableaux religieux (église Saint-Germain des Prés; Louvre, *Nativité*, nº 539) ne sont que des œuvres secondaires, pis encore, composites. Ainsi le peintre de la *Nativité* a introduit dans le ciel des anges à la façon classique, mais lourds et sans grâce. Il y a dans la scène elle-même une certaine simplicité, mais pas plus de réalisme après tout que dans le *Saint François Xavier* de Poussin. On sent ou le manque de sincérité ou l'incapacité d'exprimer la sincérité.

Nous arrivons enfin aux vrais Le Nain, je veux dire à ceux qui valent la peine d'une discussion, parce qu'ils présentent à la fois une signification et un mérite réel. Ils se réduisent à quatre pour le Louvre : la *Forge* (540), le *Repas villageois* (541), le portrait de *Henri de Montmorency* (545), les *Deux femmes assises* (dessins, 982) [1]. Ici l'on se trouve en face d'un peintre ou de peintres remarquables et d'un art réaliste, mais, encore une fois, d'un art réaliste qui porte la marque de l'état d'esprit de cette partie du XVIIᵉ siècle. S'il n'exclut aucune classe de la société et va d'un grand seigneur aux paysans ou aux ouvriers, il marque quelque préférence pour ceux-ci, à ce qu'il semble, ce qui a incontestablement une certaine portée. Mais il conserve à tous

1. Je laisse de côté les deux petits tableaux inscrits sous les nᵒˢ 542, 543. Ce n'est pas assez de dire qu'ils sont dénués de toute valeur. Quant à la *Procession* (nº 544), œuvre au contraire de premier ordre, après l'avoir enlevée aux Le Nain, on est tenté aujourd'hui de la leur rendre.

les personnages un air de sérieux, de gravité, voire de dignité, vraiment caractéristique de l'époque. Les forgerons, les villageois du repas champêtre, les deux femmes assises n'ont pas moins de *noblesse* dans le port, dans l'attitude, que les figures à la mode d'Abraham Bosse, ou même certains personnages de Poussin. Il y a plus encore : ce qui domine dans ces œuvres, c'est la préoccupation de l'être moral, avec quelque chose de méditatif, presque de mélancolique. On trouve autant de *pensée* dans la *Forge* que dans les *Bergers d'Arcadie*; seulement elle ne se revêt pas de la forme antique et symbolique. Différences dans la pédagogie, dans l'exécution, mais non pas tant qu'on le croit dans la conception générale ou dans l'inspiration, voilà la vérité. Beaucoup d'œuvres du temps appartiennent à des âmes voisines et en grande partie semblables. En art comme en littérature, le classicisme et le réalisme de cette époque se pénètrent parfois réciproquement. C'est la forme extérieure qui les distingue.

Philippe de Champaigne fournit l'exemple d'un artiste partagé entre son tempérament et son éducation, il représente par là, quelque chose de l'histoire de son temps [1]. Né à Bruxelles en 1602 (il mourut à Paris en 1674), il tient de son pays et de

1. Philippe de Champaigne a énormément produit; aussi trouve-t-on de lui des tableaux un peu partout, dans les églises de Paris et au Louvre comme à Versailles. Il y a dans le nombre des attributions plus ou moins douteuses.

son origine certaines tendances qu'il gardera jusqu'à la fin de sa vie. Mais, s'il se forma en Belgique, il vint en France dès 1621, il y connut Poussin, dont l'influence fut toujours grande sur lui. Aussi on n'apprécie exactement son œuvre qu'à condition de la décomposer. On y trouve en premier lieu le genre dit classique, auquel le peintre n'a jamais cessé de sacrifier. Se grouperaient sous ce titre non seulement certaines toiles, dont le sujet est emprunté à l'antiquité historique ou mythologique, mais aussi des tableaux d'église : morceaux d'une composition savante, sérieuse, mais froids et en somme indifférents. Quelques-uns même laissent l'impression de la banalité. On n'a qu'à compléter une visite au Louvre par une visite à Saint-Leu, à Saint-Gervais, à Saint-Paul, ou qu'à parcourir l'œuvre gravé (*Fuite en Égypte*, *Jésus et la Samaritaine*, etc.), pour admettre que ce mot n'est pas trop sévère. Parfois cependant on rencontre un sentiment plus vrai. Une *Vierge de douleurs*, une *Sainte Madeleine* et une *Sainte Julienne en prière* réhabilitent un peu l'artiste : cette dernière surtout, qu'il a représentée en costume monacal, dans une *vraie* cellule, sur les côtés de laquelle on aperçoit les rideaux d'un lit.

Des toiles de ce genre préparent à étudier en Philippe de Champaigne le réaliste. Dans le portrait tout d'abord, il se retrouve plus lui-même et il mêle très heureusement aux qualités de l'esprit flamand, si épris de la vérité physique, celles du génie français, si préoccupé de pénétrer jusqu'à l'être moral.

Le Louvre ici nous renseigne, non par le *Louis XIII* (1937), mais par le portrait du peintre lui-même (1935), et surtout par le portrait de Richelieu (Salon carré, 1938), qui rassemble avec une force singulière tous les traits caractéristiques du personnage, de l'époque, et aussi du talent de l'artiste. Philippe de Champaigne n'a pas cédé à la tentation du symbole; il a représenté l'homme tel qu'il posait devant lui. Seulement il a d'autant mieux traduit le Richelieu moral et historique qu'il a regardé avec une sincérité plus concentrée le Richelieu vivant [1]; et la preuve qu'il y a autant de réalismes que de sociétés diverses, c'est que le Louis XIV et le Bossuet de Rigaud (Louvre, 781, 782) sont tout aussi *réels* que le Richelieu, cela précisément à cause de leur apparence solennelle et théâtrale. A ce point de vue, on s'instruirait en comparant les *Echevins* de la salle Lacaze (1945) avec les *Echevins* de Largillière (même salle, esquisse, 481), ou encore avec les *Echevins* d'un tableau qui figure à Saint-Étienne du Mont : les premiers graves, austères, dans leur costume aussi bien que dans leur attitude, les autres éclatants, brillants, presque pimpants. Même à genoux, ils n'ont pas la même manière de se mettre à genoux. On peut indiquer une observation identique à propos du *Président de Mesmes* (salle Lacaze,

1. Philippe de Champaigne a représenté plusieurs fois Richelieu; il existe dans la Galerie du château de Chantilly un de ses portraits du Cardinal, où le mobilier (table couverte de velours rouge et portant une petite horloge) donne à l'œuvre un cachet encore plus réaliste.

n° 1949, Philippe de Champaigne), rapproché de tant d'autres *Présidents* de la fin du XVIIe ou du commencement du XVIIIe siècle.

La réputation de Champaigne gagnerait encore si l'on connaissait mieux ses autres portraits. La gravure en donne une grande idée. Il y a surtout une série d'évêques, qu'il a représentés avec un accent extraordinaire de vérité. Le caractère individuel de chaque physionomie, les particularités de l'ossature, la chair, ici sèche et ferme, ici grasse et un peu molle, même les laideurs du visage, tout y est reproduit sans faiblesse, sans tricherie.

Nous avons du reste autre chose que ses tableaux pour juger des sentiments de l'artiste. Si une sorte de modestie, le respect pour Poussin, et en même temps une remarquable faculté d'assimilation expliquent qu'il ait souvent hésité dans son œuvre, il paraît avoir eu plus de décision en pensée qu'en action. Peut-être aussi, lorsque Poussin eut disparu, saisit-il plus vivement ce qu'il y avait de factice dans les doctrines des prétendus disciples du maître et de leur chef, Le Brun. Toujours est-il qu'à l'Académie de peinture et de sculpture, il osa presque seul plaider parfois la cause du réalisme.

Le 7 janvier 1668, il faisait une conférence sur le tableau d'*Éliézer et Rébecca*[1]. Après avoir professé pour Poussin et pour l'œuvre qu'il étudiait une

1. La discussion avait sans doute paru importante, car elle fut reprise plus tard, en 1682. C'est là que figurèrent Colbert et Coypel.

admiration sincère, il ne laissait pas de risquer quelques critiques : « Il voulut faire remarquer que M. Poussin avait imité les proportions et les draperies de cette figure (la jeune fille appuyée sur un vase près du puits) sur les antiques, et qu'il s'en était toujours fait une étude servile et particulière. Il s'était expliqué d'une manière qui semblait reprocher à M. Poussin un peu de stérilité et le convaincre d'avoir trop emprunté les anciens jusqu'à l'accuser de les avoir pillés [1]. » L'observation de Champaigne marquait précisément une des différences entre les tendances classique et réaliste. Le Brun la releva vivement et, à en croire l'écrivain officiel, la réfuta victorieusement. Un peu plus loin, nous voici comme jetés subitement au cœur du débat qui ne cessera jamais de s'agiter entre les deux écoles. Laissons parler le compte rendu, si curieux dans l'enveloppement embarrassé de ses formules :

« Après des éloges que M. Poussin a si bien mérités, M. de Champaigne voulant faire remarquer dans ce tableau une circonstance qu'il n'approuvait pas, protesta qu'il ne se portait point à cette critique par un esprit téméraire et méprisant, mais seulement pour s'instruire d'un doute et examiner tout ce qui peut servir à l'avantage de l'art.... Il dit donc qu'il lui semblait que M. Poussin n'avait pas traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'histoire, parce qu'il en avait retranché la représen-

1. *Conférences*, p. 91 et suiv.

tation des chameaux, dont l'Écriture fait mention, ce qui méritait bien d'être marqué dans ce tableau, pour prouver l'exactitude et la fidélité du peintre dans un sujet véritable. » Ce fut encore Le Brun qui répondit. Il fit observer que « M. Poussin, cherchant toujours à épurer et à débarrasser le sujet de ses ouvrages et à faire paraître agréablement l'action principale qu'il y traitait, en avait rejeté les objets bizarres, qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties.... M. Le Brun ajouta que la poésie évitait de même le récit des actions bizarres dans un ouvrage sérieux, et qu'un excellent poète de notre temps, décrivant le combat d'Alexandre contre Porus (Racine dans l'*Alexandre*), avait retranché de sa narration que Porus était alors monté sur un éléphant.... » Lorsque le débat reprit en 1682, Coypel objecta l'exemple de Carrache, qui, « dans la *Nativité du Seigneur*, n'avait pas fait de difficulté de mettre sur la première ligne de ce tableau un bœuf et un âne ». Ici on faillit arriver au vrai problème, et Le Brun opposa un moment les « plus vils objets » d'un tableau aux « plus nobles ». Mais il préféra se donner la partie plus belle en alléguant les règles de la composition, qui ne permettent pas de faire dominer le secondaire sur le principal, et surtout en affirmant que le bœuf et l'âne « n'avaient aucun fondement dans l'Évangile » [1].

1. C'était atteindre du même coup et Carrache et Champaigne, car celui-ci, fidèle à l'avance à sa thèse, avait fait aussi figurer le bœuf dans une *Adoration des Bergers*.

Malgré tout, le débat avait eu plus de portée que ne le croyaient ceux mêmes qui y prenaient part. En définitive, le réalisme avait trouvé là son dernier avocat, et pour longtemps on allait exclure de l'art comme de la littérature les « objets bas ». C'était une partie de la nature mise en suspicion. Boileau, Racine et Le Brun, voilà, dans les séances de 1668 et de 1682, les vrais triomphateurs; il n'était pas inutile de montrer qu'ils avaient encore rencontré quelques contradicteurs. Cette sorte de joute plus ou moins courtoise sert à faire mieux comprendre la seconde partie du siècle — et aussi la première.

Mais il faut enfin étudier dans Philippe de Champaigne le réalisme religieux. Là son talent arrive presque jusqu'au génie. Il se soustrait à Poussin, aux doctrines d'école et, entraîné par un sentiment d'une incomparable puissance, il n'envisage plus son art que comme un moyen d'exprimer son émotion et de témoigner sa foi.

Le peintre s'associa aux croyances de Port-Royal [1]. Après comme avant la persécution, il continua à fréquenter les solitaires; il leur donna une part de lui-même : ses deux filles; mais il leur dut aussi le meilleur de son inspiration.

Les portraits de la mère Angélique, de Saint Cyran, d'Arnauld d'Andilly, d'Antoine Arnauld, ont un

1. Stein, *Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal*, broch., 1892, in-8 (ou *Réunion des Soc. des beaux-arts des dép*s, 1891, p. 630-644). — Gazier, *Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne*, 1893, in-4.

caractère commun : le naturel et l'énergie. On y retrouve la simplicité de tous ces personnages, sur qui les vanités du monde n'avaient aucune prise, une sorte de robustesse et de santé morale et physique, l'expression d'une piété faite surtout de conviction et de force, étrangère aux mièvreries sentimentales. Le beau portrait de femme (Louvre, n° 1943), où l'on croit voir la sœur de M. Arnauld, paraît se rattacher à cette inspiration. La sévérité froide du costume, la dignité austère de l'attitude, l'air d'ascétisme un peu rigide en font comme l'image vivante du Port-Royal féminin. Une douloureuse épreuve allait encore élever le peintre au-dessus de lui-même : une de ses filles était déjà morte au couvent de la rue Saint-Jacques; l'autre, devenue sœur Sainte-Suzanne, y fut atteinte d'une grave maladie, dont elle guérit comme par miracle. Tout au moins, les solitaires virent là l'intervention divine. Philippe de Champaigne voulut en perpétuer le souvenir et il représenta sa fille encore étendue sur la chaise où elle avait tant souffert, et ayant auprès d'elle la mère Agnès (Louvre, 1934). Il n'existe guère d'œuvre plus saisissante, parce qu'il n'en existe guère de plus humaine. Ici, tout est de nous : rien que deux femmes, un humble mobilier, dans une chambre blanchie à la chaux. Le peintre n'a pas eu besoin de transiger avec le réel pour atteindre l'idéal, ni de faire intervenir dans un nimbe le Christ, comme Poussin, ou les anges, comme Murillo, pour éclairer d'une lueur divine ces murs dénudés.

La vie de Le Sueur (1616-1655) a soulevé jadis bien des controverses, et il a fallu d'abord la dégager de la légende comme tant d'autres existences d'artistes [1]. Le Sueur n'a vécu ni pauvre, ni méconnu. Mort à trente-huit ans, il a beaucoup produit et, dès l'âge de vingt-huit ans, il était — l'expression n'a rien d'exagéré — accablé de commandes. Il travailla pour les plus grands personnages, pour la reine mère. Il était même obligé de se faire aider par Patel le père (pour les paysages) et par son beau-frère Goussé [2].

Le Sueur n'a pas eu davantage à se plaindre du jugement de ses contemporains et il a joui vivant de sa renommée. Quant à la jalousie et aux intrigues de Le Brun contre lui, il y a là une grande part d'imagination. Ne faisons pas de Le Sueur un persécuté : rappelons-nous qu'il figure au nombre de ceux qui fondèrent en 1648 l'Académie de peinture et de sculpture, et paraît y avoir exercé dès l'abord une assez grande autorité. « Il fut du nombre des Douze qui prirent le nom d'Anciens et qui... firent dans cette nouvelle école les exercices et toutes les fonctions que font aujourd'hui les douze professeurs [3]. »

1. Dussieux (*Nouvelles Recherches sur la vie et les œuvres du peintre Le Sueur*, 1852, in-8) et Jal (*Dictionnaire*, 1872) se sont employés à cette œuvre. Jal a signalé l'acte de baptême daté de novembre 1616. — Voir aussi sur Le Sueur, Vitet, *Eustache Le Sueur*, éd. de 1853, in-8; *Arch. de l'Art fr.*, 1855; *Nouvelles Arch. de l'Art fr.*, 1877, 1878, et *passim*.

2. On dit aussi qu'il eut pour collaborateurs ses trois frères, dont cependant aucun acte ne fait mention.

3. Guillet de Saint-Georges, I, p. 148. Le Sueur figure assez

Tout cela ne sent pas le génie maltraité, rélégué dans l'ombre, réduit, ou peu s'en faut, à l'hôpital.

On gémissait aussi sur le malheur qu'il eut de ne pouvoir jamais aller à Rome. Or Guillet dit positivement : « Il ne voulut jamais aller à Rome ». Autre légende encore, celle de l'intimité de Le Sueur et de Poussin, pendant le séjour du dernier à Paris, de 1641 à 1642, et autre thème séduisant à développer : le grand génie de Poussin devinant Le Sueur; l'âme tendre de Le Sueur s'attachant à Poussin malheureux, en butte aux intrigues de Le Mercier et de Vouet. Or, à ce moment, Le Sueur était au contraire en rapports d'affection avec Vouet et l'on ne voit nulle part une trace de relations personnelles entre lui et Poussin. Ce dernier, assez défiant, peu accueillant, n'a guère dû jeter les yeux sur ce jeune homme qui débutait. Du reste, dans les œuvres qui datent de 1642 ou des années suivantes, on trouve fort peu l'imitation du maître.

Enfin on disait que le peintre était mort de la douleur que lui avait causée la mort de sa femme, qui le laissait isolé, sans famille, et on le montrait succombant au chagrin chez ces Chartreux, pour qui il avait travaillé. Or, Le Sueur avait en 1655 quatre enfants vivants; il mourut chez lui, au milieu des siens, dans sa maison de l'île Saint-Louis, et en fait de veuf, il n'y eut dans le ménage qu'une veuve, sa

souvent dans les procès-verbaux de l'Académie; il était parmi les rares membres qui payaient régulièrement leurs contributions. On se le figure ainsi : exact et rangé.

femme, qui se consola sans doute, car elle vécut jusqu'en 1669.

En réalité, la vie de Le Sueur se ramène à quelques termes très simples. Il appartenait à une famille roturière (son père, Cathelin Le Sueur, exerçait le métier de tourneur); quand il épousa, en juillet 1644, Geneviève Goussé, fille d'un maître peintre, le mariage eut pour témoins un maître épicier de la ville de Paris, un prêtre, etc. Il demeura jusqu'au bout dans ce milieu. S'il « laissa quelque bien » à ses enfants, ceux dont on suit l'existence ne cherchèrent pas des destinées très hautes. L'un de ses fils fut tout simplement épicier — la profession comptait à cette époque parmi les notables —; ce fut aussi un épicier qu'épousa, en 1668, une fille du peintre.

Concevons donc une existence très égale, assez facile sans doute, vouée au travail; l'homme, non pas attristé, malheureux, mais « naturellement officieux, sociable, d'une *humeur gaye* et d'une sage conduite », « attirant l'estime de ceux qui le fréquentaient »[1]. Retenons avant tout sa vie perpétuellement maintenue en contact avec l'esprit et l'âme de la bourgeoisie parisienne. Il y a là quelque chose qui explique une partie de son œuvre.

Son existence d'artiste n'est pas moins unie. Il entra de bonne heure à l'atelier de Vouet, dut travailler comme presque tous les élèves de ce peintre

1. Guillet de Saint-Georges, I, p. 173.

à quelques-uns de ses tableaux, prit et garda pendant fort longtemps sa manière [1]. Il reçut bientôt d'autres leçons indirectes. « Il faisait exactement ses études sur les meilleurs ouvrages qu'on avait apportés des écoles d'Italie » [2], dit Guillet de Saint-Georges, et le biographe analyse très exactement son talent en ajoutant : « secouru de ses nouvelles études, de la force de son génie et de ses dispositions naturelles, il peignit enfin d'une correction et d'une grâce qui l'ont fait extrêmement admirer ». Tout Le Sueur est en effet là, nous retrouverons dans son œuvre ce qu'il doit aux autres et ce qu'il doit à lui-même. Ce n'est pas la première part qui est la meilleure.

Le Sueur, après avoir été pendant longtemps admiré, est aujourd'hui déprécié [3]. Depuis que Vitet a donné sur lui des pages remarquables par la vivacité et la profondeur du sentiment, la réputation de l'artiste a singulièrement baissé. On le juge mal, parce qu'on le juge non d'après lui-même, mais d'après ses biographes. Ceux-ci, qui écrivaient pour la plupart sous l'empire des théories classiques, ont voulu y rattacher son œuvre entière. Vitet lui-même n'a pas tout à fait échappé à cette manière de voir, malgré la sûreté et la liberté de son goût.

1. On a même attribué pendant longtemps à Vouet un tableau de Le Sueur (*Réunion d'artistes*, Louvre, n° 590).

2. Guillet de Saint-Georges, p. 148.

3. On vient précisément de retirer du Salon carré, il y a quelque temps, le seul Le Sueur qui y figurât. On l'a remplacé par un Jehan Foucquet. Je crois qu'on a eu tort.

Or, à rechercher uniquement en Le Sueur un classique à la façon de Poussin, on le diminue, car en ce sens il est évidemment inférieur à ce maître, et il ne saurait nous intéresser, puisqu'il ne procède que d'imitation.

Ici encore il faut savoir distinguer. On trouve chez Le Sueur au moins trois manières et trois inspirations, chacune représentant à peu près les trois écoles classique, décorative et réaliste, qui se partagent la première moitié du siècle.

Quand il suit Poussin ou Raphaël, Le Sueur ne dépasse guère le niveau moyen de leurs imitateurs. Le *Saint Paul à Éphèse* (Louvre, 560), admiré pendant si longtemps comme son chef-d'œuvre, doit tout simplement prendre rang dans la classe des compositions sages, bien ordonnées, graves, dignes du sujet qu'elles embrassent. Mais on y chercherait en vain la marque d'une impression forte et personnelle; aucun trait, aucune pensée, aucun type même dont on ne puisse retrouver l'idée première chez les deux grands maîtres qui, à ce moment, pesaient sur son esprit. C'est quelque chose comme la *Mérope* de Voltaire, qui n'a qu'un défaut, de venir après *le Cid*, *Polyeucte* ou *Britannicus*. Le *Saint Gervais et saint Protais* (559) offre les mêmes caractères [1].

On doit tenir plus de compte des tableaux de la

1. Voir aussi la *Flagellation de saint Gervais* (tapisserie, Musée de la ville de Paris).

manière mythologique. Ils viennent presque tous de l'Hôtel Lambert. Depuis l'escalier, où l'artiste avait peint en grisaille un Dieu des Eaux et une Nymphe, jusqu'au cabinet du président Lambert, à la chambre de la présidente, au cabinet des bains, au plafond de la chapelle, il avait tout rempli de ses compositions, sauf la galerie. La plupart des tableaux qui ornaient les « cabinets », dits *des Muses* et *de l'Amour*, ont été transportés au Musée du Louvre. De là, notons-le, des conditions défavorables [1]. Au lieu de se trouver comme autrefois dans le milieu combiné pour eux, où tout s'harmonisait : arabesques délicates, tonalité ambiante, etc., on ne peut plus les voir que détachés de la « beauté de la menuiserie et de la richesse du lambris », enfermés dans des cadres vulgaires. On leur a appliqué le système de l'entassement, trop pratiqué par notre Musée, qui étale à l'aise et sous le meilleur jour les moindres vases antiques, et n'a ainsi plus de place pour les maîtres modernes.

Qu'on ne croie pas cependant que je professe pour cette partie de l'œuvre de Le Sueur une admiration sans réserve; je veux seulement la défendre contre les dédains exagérés et surtout l'expliquer. Certainement, le fameux *Phaéton* (597), l'*Amour et Cérès* (593) étonnent, quand on pense à leur réputation si grande et si durable. Le comte de Caylus

1. Les peintures de l'hôtel Lambert dans leur état primitif ont été gravées par Picard, 1740, in-f°.

ne trouvait-il pas « magnifique » l'ordonnance du Phaéton? Il y admirait aussi « un certain doré qui représente merveilleusement la chaleur inséparable de la maison du soleil »! Il faut rabattre de ces éloges et de tant d'autres. Les formes grêles à force d'élégance, les physionomies sans autre expression que celle d'une sorte d'indifférence et presque d'hébétude, la couleur tantôt sèche, tantôt froide et blafarde, tout se maintient dans un style monotone et terne. On peut trouver dans ces dieux et ces déesses de l'immatériel, mais il ne faudrait pas trop confondre en art l'abstraction avec l'idéal. Seulement, on n'englobera pas dans le même jugement les toiles où Le Sueur a représenté les Muses. Ici vraiment, il a mis beaucoup de lui-même. Ses Muses, à vrai dire, n'offrent pas une grande variété; elles dénotent chez le peintre assez peu d'invention, fort peu de connaissance ou d'intelligence de la poésie et de la mythologie helléniques. Et c'est bien là ce qui les rend si intéressantes et si vraies d'une vérité particulière. Toutes ces figures expriment la grâce chaste, le charme qui naît moins encore de la beauté que de la jeunesse décente. Le groupe de *Melpomène*, *Erato*, *Polymnie* (599), avec moins de concentration dans la pensée et de force dans l'exécution, rappelle un peu les *Bergers d'Arcadie*. Il en a la délicatesse, sans la mélancolie austère et profonde. Transporté dans la littérature, ce serait quelque chose comme une épître de Racan, où l'harmonie un peu fluide, même l'heureuse négligence

répandent dans l'esprit comme une sensation de calme.

Mais avant tout, Le Sueur a été un peintre religieux. Le christianisme qu'il a mis dans son art correspond à celui de l'époque, surtout dans le milieu où il vivait. Pour comprendre certains de ses tableaux, il faut les replacer par la pensée dans les églises pour lesquelles ils furent peints, se figurer un monde particulier de prêtres simples, de femmes pieuses et humbles, qui ne dissertent pas, qui ignorent les théories d'esthétique, et se bornent à demander un Dieu qui soit vraiment leur dieu, et les légendes avec lesquelles on a instruit leur enfance.

Le Sueur, dès qu'il échappait à quelques enseignements d'école, était admirablement apte à rendre de tels sentiments. La *Messe de saint Martin* (563), la *Descente de croix* (557), la *Salutation angélique* (555), le *Jésus portant sa croix* (556), l'*Apparition de sainte Scolastique à saint Benoît* (562) ne sont pas le produit d'un art consommé, je le veux bien, elles sont à coup sûr l'expression sincère d'une âme forte en même temps que croyante.

La *Descente de Croix* a des parties très faibles. Mais la Vierge et deux des Saintes Femmes ont dans leur douleur une simplicité et une intensité poignantes. En comparant ce tableau à d'autres similaires, incomparablement supérieurs par l'exécution, on saisira la différence entre l'artiste qui prend son sujet comme un thème et celui qui met son cœur dans son sujet. Dans l'*Apparition de sainte Scolas-*

tique à saint Benoît, il y a deux figures vraiment extraordinaires, quand on songe au sentiment à rendre. La sainte est d'une grâce exquise et divine; elle ne ressemble pas aux *Muses* même les plus idéales de l'hôtel Lambert. Quant au saint Benoît, je ne sais pas si jamais on a mieux traduit l'extase ce sentiment si subtil et si particulier au christianisme. Pour y réussir, la condition était de laisser de côté les formules, presque de ne pas craindre le ridicule, car pour un peu la physionomie du saint y confinerait. Mais Le Sueur a su reproduire à la fois l'étonnement et une sorte de joie mystique : le réel et le divin.

Et de plus, dans ces différentes œuvres, je trouve de toute façon le réaliste qu'on ne veut pas voir. On y rencontre autre chose que l'influence antique, et la reproduction de types consacrés par le génie de Raphaël ou de Poussin [1]. Le saint Benoît avec son nez busqué, ses yeux à fleur de tête, la Vierge sont des figures individuelles et *vues*. Dans le *Jésus portant sa croix*, la Sainte Véronique, détachée du reste, formerait une *étude* charmante, même aux yeux d'un coloriste. Et, à côté de la douleur si chaste qu'elle exprime, il faut remarquer encore à quel point sa physionomie maigre, délicate, est *parisienne*. Le Sueur, je ne serais pas éloigné de le croire, prenait

1. Au moins dans les personnages les plus directement mêlés au drame; car les autres, ceux qui sont de remplissage, offrent souvent une fâcheuse banalité. Toujours la double influence.

ses modèles dans son entourage immédiat, mais il pénétrait leur réalisme de son émotion.

Avant d'étudier les peintures de la *Vie de saint Bruno*, il est nécessaire de fixer certains points. Commandées à Le Sueur par les Chartreux, et exécutées, dit-on, entre 1645 et 1648, elles ont subi depuis bien des vicissitudes : d'abord le transport du bois sur la toile, puis nombre de restaurations parfois assez maladroites [1]. Que reste-t-il dans tout cela de la main primitive? et d'ailleurs quelle était cette main? A vrai dire, il y en eut plusieurs. Le Sueur termina en trois ans cette suite de 22 tableaux, sans interrompre ses travaux pour le président Lambert ou pour d'autres amateurs, mais il fut aidé sans doute par Patel le paysagiste et par son beau-frère Goussé. Même les études sont-elles toutes de lui? autre question délicate. Mais, après tout, nous jugeons en Le Sueur moins les qualités que les tendances. Prenons-le, si l'on veut, comme le chef d'une école et le représentant d'une pensée [2]. Il est certain, et cela suffit, qu'il a été l'inspirateur suprême de l'œuvre. Et, en effet, comme ce même sujet de la vie de saint Bruno pouvait, entre les mains d'un autre artiste, être dirigé facilement dans le sens académique, classique ou allégorique, avec des concerts d'anges, des Gloires, Dieu le Père ou Jésus-Christ dans le ciel! Qu'on se demande ce qu'au-

1. *Nouvelles Arch. de l'Art français*, 1877, p. 274-360.
2. Louvre, Salles des dessins, École française.

raient fait Vouet et Poussin en face de ce grand thème, et l'on reconnaîtra peut-être les mérites d'originalité de Le Sueur.

Qu'il ait hésité entre différentes doctrines, cela est incontestable et le met bien dans les conditions historiques du temps. En comparant les études aux peintures, on remarque qu'il y a eu quelques changements, et que presque toujours les personnages ou détails, ajoutés dans le tableau portent la marque du style académique. Je ne peux traiter ici ce petit problème, je me borne, comme Guillet de Saint-Georges le faisait pour d'autres tableaux, « à exciter les amateurs à venir essayer ce discernement sur le lieu même » [1].

Après cela, il reste encore quelques précautions à prendre avant d'aller étudier les tableaux exposés au Louvre (n[os] 565 à 587). Il leur manque leur décor et leur milieu primitif : le cloître des Chartreux, où chacun d'eux occupait à peu près une travée et était accompagné d'une sorte de tablette, contenant les différentes parties de la légende. Il y avait ainsi harmonie esthétique et morale. Au Louvre, il faut un effort sur soi-même pour se mettre dans l'état d'esprit nécessaire. Et puis, il n'y a pas de répit, de repos d'une toile à l'autre.

Où trouvons-nous dans ces œuvres l'inspiration réaliste? C'est d'abord dans le paysage qui se dis-

1. Voir particulièrement les croquis de *Raimond Diocrès mourant*, de *Raimond Diocrès répondant après sa mort*, de *Saint Bruno en prière*, du *Départ de saint Bruno*.

tingue presque toujours du paysage classique. Dans le *Voyage à la Grande-Chartreuse* (573), si le sentiment de la nature, surtout de la topographie, nous paraît insuffisant, Le Sueur n'en a pas moins entrepris de représenter un pays de montagnes. Le décor est en harmonie, non avec les sentiments présumés des personnages ou l'idée morale du sujet, mais avec un fait matériel : un voyage accompli dans les contrées alpestres.

C'est aussi dans la manière dont certains sujets sont traités : l'artiste n'a pas cru nécessaire d'embellir et surtout d'ennoblir les scènes familières ; il n'a pas introduit de confidents de tragédie là où devait figurer tout simplement un messager, un serviteur. On n'a qu'à étudier, pour s'en rendre compte, le *Saint Bruno recevant une lettre du pape* (578).

C'est encore dans une qualité qui est tout entière du peintre : le naturel et la justesse des attitudes. Nous n'avons plus affaire ici à la méthode raisonnée et psychologique de Poussin, plus tard de Le Brun. Le Sueur prend ses mouvements sur la vie, il les saisit dans une sorte de sensation visuelle. De là leur vérité, et à l'occasion leur éloquence, jamais leur emphase. Le messager (du n° 578) pourrait être transporté dans un tableau de genre hollandais. Le *Saint Bruno refusant l'archevêché de Reggio*, aussi vrai, est admirablement expressif, et l'observation de la nature se double en lui de l'observation des caractères.

Enfin, dans certains tableaux, le drame est rendu

avec une puissance d'émotion où l'art disparaît presque. Etudions le *Raymond Diocrès répondant après sa mort* (566). Le sujet y est posé avec autant de logique que de simplicité. La division du tableau en deux parties, l'une occupée par l'officiant revêtu d'une chasuble éclatante, l'autre par l'hérésiarque, recouvert de sa robe grise et entouré de frères portant un costume de la même couleur, est à la fois une invention de peintre et une conception de penseur. Il n'y a dans l'œuvre qu'un personnage de convention : le saint Bruno placé derrière l'officiant. Chose curieuse, il ne figurait pas dans l'étude dessinée. Comment Lesueur a-t-il eu la fâcheuse idée de l'introduire dans le tableau? Est-ce pour remplir un vide? Doit-on voir là un ressouvenir éloigné de Poussin ou de Raphaël? Ce malencontreux personnage écarté, on peut se laisser aller à l'impression de terreur répandue dans la scène et obtenue à l'aide du seul réalisme, c'est-à-dire du naturel. Le Raymond Diocrès en particulier, levé comme d'un seul jet, la face convulsée par l'horreur, est inoubliable. Les jeunes frères éperdus, dont les cierges vacillent au hasard, ont dans leur effroi une naïveté, qui ajoute la sensation de la vie à la grandeur religieuse du sujet. Quant à la *Mort de saint Bruno* (584), on n'y trouvera rien que la nature elle-même; pas un personnage de convention, pas un artifice : une cellule aux murs en pisé, un grabat, les solitaires vêtus de leur froc gris. Les peintres les plus audacieux n'ont rien trouvé de plus fort, de plus *contre*

les règles, que le moine qui s'aplatit à terre dans l'excès de son désespoir; ceux qui ont poussé le plus loin l'art de l'expression n'ont pas fait une figure de la douleur comparable au moine qui baise le drap mortuaire.

En tout cela revit l'âme des vieux maîtres. Dans ce cloître gothique, il semble que Le Sueur ait ressaisi par instinct la tradition de ces enlumineurs, qui racontaient au lieu de philosopher, et qui représentaient les légendes pieuses avec autant de sincérité qu'elles leur étaient dites. Pour un moment, le dernier, le XVII[e] siècle s'est presque rencontré avec l'inspiration du moyen âge.

On prétend que Louis XIV, en prenant à partir de 1661 la direction du gouvernement, aurait hésité quelque temps sur le choix de son premier peintre. Poussin fut plus d'une fois consulté par lui dans les choses d'art, et cela jusqu'à la veille de sa mort. En France, Philippe de Champaigne balança un moment la faveur croissante de Le Brun [1]. Le Brun finit par être préféré. N'y avait-il là que le résultat de l'intervention alors prépondérante de Colbert? Le goût personnel du roi se trouvait évidemment d'accord avec celui du ministre. Mais au fond, la question était plus haute et la décision prise par le souverain s'accorde avec les faits généraux de l'histoire. A ne chercher que les hommes, Le Sueur

1. Mignard aussi avait ses partisans, mais Mignard n'avait pas encore fait ses preuves en France. On n'a pas à l'étudier chez nous avant 1660.

était mort en 1655, sans laisser, à ce qu'il semble, de disciples; Poussin était bien vieux et d'ailleurs éloigné ; Philippe de Champaigne avait dépassé l'âge des vastes desseins ou des desseins à longue échéance. Mais surtout, des trois formes d'art qui s'étaient partagé — inégalement — la première moitié du siècle, une seule demeurait en pleine expansion. L'art de Poussin ne pouvait se transmettre dans ce qui fait sa véritable grandeur, et Le Brun, avec l'académie, l'absorbait en le faussant. Le réalisme et la pensée religieuse ne correspondaient plus aux idées et à l'âme des temps nouveaux, ils avaient contre eux la littérature ou les mœurs. Il ne restait donc plus que l'art décoratif, d'autant plus puissant qu'il se parait de l'antiquité et se donnait les dehors du classicisme. Son triomphe devait durer jusqu'à la fin même du siècle. Pouvait-il en être autrement? Quiconque connaît l'histoire ne songera pas à admettre que le réalisme pouvait l'emporter dans une société telle que la société de Louis XIV. Mais peut-être au moins, pouvait-il y conserver une place. Il n'en fut rien. Cela encore ne doit pas trop étonner : alors que l'esprit unitaire, absolu et exclusif, dominait dans la politique, dans la pensée, dans la foi, comment l'art seul aurait-il eu le privilège d'y échapper ?

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE

De Germain Pilon à Girardon le saut se fait brusquement dans bien des histoires de notre statuaire : le nom de Sarrazin apparaît quelquefois pour remplir le vide, et c'est tout. Cela supprime tout simplement la logique du développement de l'art national, où l'on ne voit plus que quelques individualités brillantes et isolées, avec qui tout commence et meurt sans cesse. Cela fausse en outre le sens de la première moitié du XVII[e] siècle, très *complète* dans son activité. Elle a donc eu des sculpteurs, comme elle a eu des peintres ou des architectes, et leur œuvre mériterait qu'on prît la peine de l'étudier dans son ensemble, qu'on cherchât à en pénétrer l'esprit. A vrai dire, il y a quelque difficulté à le faire : les monuments ont souffert du temps et des hommes, ne se présentent plus que par fragments ou sont dispersés de tous

côtés; les musées qui en possèdent ne les montrent pas ou les montrent mal. Le Louvre les enferme dans une salle provisoire et... interdite au public [1]. Le musée de Versailles en contient un grand nombre, mais ils ont été mal répartis à l'origine, à tous les étages, dans tous les coins, dans des corridors obscurs. Non seulement les productions du même artiste, mais souvent aussi des statues d'un même groupe se trouvent aux deux extrémités du château — et il mesure 400 mètres de longueur. Comment s'étonner après cela de l'indifférence et de l'ignorance du public?

La statuaire du XVII[e] siècle est de son temps, cela va sans dire : il faut entendre par là qu'elle en appliqua les doctrines. Les sculpteurs avaient reçu les mêmes enseignements que les peintres et les architectes; comme eux, ils passaient presque tous une partie de leur jeunesse en Italie, où l'antiquité, la

1. La transformation des salles de la sculpture au Louvre, opérée par les soins de M. Courajod (*Chronique des arts*, 1889, p. 50), a eu pour effet d'y faire entrer beaucoup de monuments nouveaux et d'y introduire un ordre raisonné. Il n'y a qu'une lacune, celle que je signale; elle sera bientôt comblée, je l'espère. Mais, avec les œuvres que possède le Louvre, la sculpture des années 1610-1660 sera insuffisamment représentée; il faudrait reprendre au musée de Versailles quelques-uns des originaux qui s'y trouvent. Leur disparition n'enlèverait rien à la physionomie historique du château, puisqu'ils sont antérieurs à sa construction et même conçus dans un style en partie différent. Je suis sûr que le nouveau conservateur se prêterait à cette nécessité. Voir sur tous ces points L. Courajod, *Nouvelles salles à créer au Musée du Louvre* (Chronique des arts, 1883, p. 83 et suiv.); *le Futur Musée de la sculpture..... au Musée du Louvre* (Chronique des arts, 1884, p. 229 et suiv.); *Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français*, 3 vol. in-8, 1879-1887, particulièrement le tome III.

renaissance, l'art contemporain avaient à leur offrir tant de modèles et de séductions; ils n'y restèrent pas insensibles. Mais ils se trouvaient aussi en face de quelques traditions nationales ou provinciales; beaucoup d'entre eux firent partie de la maîtrise et par là demeurèrent en contact avec un esprit parisien et bourgeois. Enfin, il vint de Belgique au moins autant de sculpteurs que de peintres. On va donc retrouver dans la sculpture les trois tendances classiques, décoratives et réalistes, entre lesquelles hésitait l'art de l'époque. Seulement le partage sera chez elle moins marqué, les théories moins dogmatiques ou les instincts moins puissants. Elle n'aura ni un Poussin, ni un Le Sueur.

Quand on cherche à résumer, en même temps que les traits généraux de son inspiration, les formes matérielles dans lesquelles elle s'est exercée, on peut les ramener à trois principaux objets. En premier lieu, on a sculpté, comme aujourd'hui, des statues, des bustes, des bas-reliefs. Ces œuvres, qui n'avaient à l'avance aucune destination précise, qui étaient faites pour être vues isolément, comme dans la peinture le *tableau de chevalet*, furent beaucoup moins nombreuses qu'elles ne le devinrent depuis. On les réservait pour la représentation des personnages contemporains (surtout en buste), ou encore pour les sujets de piété : Christ, Vierge, apôtres, saints, ou enfin — puisque le temps mêlait étrangement les choses — pour les héros ou les dieux de l'antiquité gréco-romaine.

Au contraire, la sculpture a joué un grand rôle dans la décoration des édifices. A l'extérieur d'abord, on l'a multipliée, moins peut-être pour les hôtels, les châteaux ou les palais que pour les églises. On ménageait des niches pour y placer des statues, on en couronnait les frontons, les attiques, les supports des coupoles [1].

Plus abondante encore, et aussi plus originale, est la part réservée à la statuaire dans l'ornementation des appartements, spécialement des galeries. Là, c'était ordinairement le peintre qui prenait le premier rôle, après que l'architecte avait construit la salle, en avait déterminé les proportions et probablement aussi le style. Il choisissait le sujet mythologique ou allégorique à développer, concevait l'ensemble ornemental, dessinait « les compartiments ou les cadres », indiquait au sculpteur les motifs, quelquefois même lui donnait un ou deux modèles. Celui-ci pourtant avait encore de quoi s'abandonner à son imagination ou à sa verve d'exécution : cariatides, termes, figures ailées courant le long des frises ou supportant le plafond, autant d'« inventions » singulièrement favorables. Le stuc, le marbre, le bronze doré fournissaient des effets riches et variés.

Dans son inspiration et dans ses principes, la décoration intérieure des églises ne différait guère

1. A l'extérieur de l'église de la Sorbonne, on comptait au moins une trentaine de statues. Au Val-de-Grâce, c'était tout un monde d'apôtres, de saints, d'anges.

de celle des appartements. Cependant la statuaire proprement dite y tenait une plus grande place : à la Sorbonne, à Saint-Paul, les entablements au-dessus de la nef et du chœur reçurent des statues, les pendentifs de la coupole, des bas-reliefs. A la Sorbonne, on voyait « seize figures sous l'entablement d'un ordre corinthien », entre le chœur et le portail [1], au Val-de-Grâce, les « quatre évangélistes, en bas-relief aux entrevoûtes du dôme » [2].

Les autels donnaient lieu à la collaboration du peintre et du sculpteur, soit dans les anciennes églises, où l'on cherchait à remplacer ou à dissimuler « la barbarie gothique », soit dans les nouvelles. Le maître-autel surtout formait une sorte d'édicule à plusieurs ordres, portique ionien ou corinthien, orné de tableaux et de statues [3].

Enfin venait la sculpture funéraire, forme d'art bien française de tout temps [4]. Il y avait toutes sortes de raisons pour qu'elle se maintînt et même se développât au début du XVIIe siècle : l'exemple de l'Italie, les idées religieuses de l'époque, et aussi le nombre toujours croissant des personnages riches

1. Guillet de Saint-Georges, I, p. 189, 190.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 442-444.
3. Il reste à Paris un autel de ce genre intact, celui de Saint-Nicolas des Champs, où collaborèrent Vouet (2 tableaux) et Sarrazin (4 figures).
4. Outre les ouvrages sur Paris cités plus haut, voir Gaignières, *Recueil des tombeaux* (dessins, Cabinet des Estampes, Bibl. Nat.). — Raunié, *Épitaphier du vieux Paris*, t. I, publié en 1889 (il contient plusieurs reproductions de monuments funéraires).

et amis des arts. On se faisait construire un tombeau, comme un hôtel ou un château; c'était compris dans les obligations de tout homme qui se respectait. L'importance du monument dépendait naturellement de la situation sociale et de la fortune de celui qui le commandait. Simple pierre ou sarcophage engagé dans le mur, buste ou statue du défunt suivant les cas. Les grands seigneurs, les hauts dignitaires ne se contentaient pas à ce prix : il leur fallait un véritable édifice. On l'élevait généralement dans une chapelle latérale, qu'il occupait presque en entier : au mur extérieur était adossé un portique avec fronton, couronnement, étages ou ordres superposés. A « l'ordre inférieur », se trouvait le sarcophage, sur lequel on plaçait la statue du mort ou des morts agenouillés ou étendus; à côté d'eux se dressaient des figures allégoriques, des Génies de la douleur, des Renommées, etc. Au fronton se plaçaient d'autres statues symboliques, ou bien encore des armoiries encadrées dans des motifs ornementaux. Quelquefois enfin, on ménageait en avant du portique un espace vide entouré d'une balustrade [1].

Avec la variété des genres, il faut signaler au XVIIe siècle la variété des matériaux mis en œuvre dans la statuaire, car elle contribue à soustraire l'art à l'uniformité et à la monotonie. Les statuaires du temps n'employèrent pas seulement le marbre

1. Il y a toute une étude à faire sur la sculpture funéraire française du XVIIe siècle. Elle serait du plus grand intérêt, pour l'art, pour l'iconographie et pour l'histoire.

et le bronze : continuant les pratiques du moyen âge et de la renaissance, ils firent grand usage du bois [1]. On ne s'en servit pas seulement pour les stalles et chaires d'églises, les buffets d'orgues, les portes ou les plafonds des appartements, art ornemental trop dédaigné aujourd'hui et où excellèrent quelques artistes [2]. On en fit des statues, des groupes, des bas-reliefs ; on y taillait surtout des images pieuses, des Vierges, des Saints, des Crucifix. Les sculpteurs les plus renommés, Sarrazin lui-même, se firent dans ce genre une renommée particulière [3].

On voit à quel point tout sollicitait l'activité de la sculpture, et que les talents trouvaient, avec la facilité de se produire, les meilleures conditions pour s'exercer dans la diversité de leurs aptitudes. La liste des artistes n'est pas facile à dresser, et la besogne toujours ingrate, qui consiste à classer les mérites, se complique ici de l'incertitude où nous laisse la disparition d'un trop grand nombre d'œuvres.

Il est bien certain cependant qu'il faut mettre au premier rang Guillaume Dupré (1574?-ap. 1643?),

1. Voir les boiseries de Saint-Paul, les portes de la Sorbonne, celles du salon de la reine à Fontainebleau, quelques portes du Louvre, le plafond du vestibule des salles de Henri II, etc. On se servait aussi de l'ivoire, et non pas seulement dans l'art industriel.

2. Laurent Magnier, par exemple; voir ci-dessous, p. 385.

3. « On voit de sa façon à Saint-Gervais sur la porte du chœur un autre crucifix de bois de tillot de sept pieds de hauteur; le Sauveur y est représenté vivant, comme s'il parlait à la Vierge, qui est d'un côté; Saint Jean est de l'autre ». Guillet de Saint-Georges, I, p. 120-121.

Simon Guillain (1581?-1658), Jacques Sarrazin (1588-1660), Jean Warin (1604?-1672), François Anguier (1613? † 1669), et son frère Michel (1614? † 1686).

A côté d'eux et un peu au-dessous, mais à des niveaux différents, on placerait : Pierre Biard (1592?-1661), Michel Bourdin (1579-1640), Guillaume Berthelot († 1648), Gérard Van Opstal (1597?-1668), Philippe Buyster (1598?-1688), Thibaut Poissant (1605-1668), Gilles Guérin (1606-1678), Hutinot (1616?-1679), Lespagnandelle (1617?-1689), Nicolas Le Gendre (1619?-1671), Laurent Magnier (1619?-1700), Louis Le Rambert (1620?-1670), Regnaudin (1622-1706) [1].

Voilà — dans le second groupe — une longue liste d'ignorés ou d'oubliés; ils méritaient un peu mieux que leur destin, et surtout, ils ont été si mêlés à la vie de leur temps qu'ils aident à le comprendre. A ce titre, il y a un certain intérêt à esquisser quelques biographies.

Michel Bourdin [2], qu'on a pendant longtemps confondu avec Thomas Boudin, fut un artiste estimable. Né à Orléans, entre 1578 et 1580, il se fixa à Paris avant 1609, fit en 1610 une effigie de Henri IV; en

1. Je laisse à part Puget (1622-1694), dont l'œuvre appartient surtout à la seconde moitié du siècle. Je me borne à signaler Hubert Le Sueur, qui a passé presque toute sa vie en Angleterre (voir sur lui Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*, 3e édit., 1876, p. 263). On trouvera à l'Appendice une liste plus complète des sculpteurs.

2. Eugène Vaudin, *Bourdin père et fils, sculpteurs orléanais.* — Herluison (dans *Réunion des Soc. des beaux-arts des départements*, 1888, p. 763 et suiv.).

1622, la statue de Louis XI pour l'église Notre-Dame de Cléry; après 1640, le tombeau d'Amador de la Porte, grand prieur de France [1]. Cette dernière œuvre mérite quelque attention comme spécimen de la sculpture naturaliste de l'époque. Bourdin s'est attaché à rendre les traits caractéristiques de son modèle : stature corpulente, visage gras, un peu épais. Rien de distingué; mais la simplicité, la bonhomie largement répandues donnent à la statue un air saisissant de vérité.

On ne sait guère pour la biographie de Guillaume Berthelot que la date de sa mort. On est heureusement un peu mieux informé sur ses œuvres : en 1639, il fit une *Renommée* en bronze pour le château de Richelieu : elle lui fut payée 3 000 livres, somme fort honorable [2]. Il travailla à la Sorbonne avec Simon Guillain; il y sculpta à l'intérieur huit figures d'apôtres et d'évangélistes, à l'extérieur, la plupart des statues du portail et des frises [3].

Voici encore un artiste venu de Flandre : Van Opstal [4]. Né à Anvers entre 1594 et 1599, il y resta probablement jusqu'en vers 1630. A ce moment, Sublet de Noyers, sur les ordres de Richelieu, l'appela à Paris, où il devait demeurer jusqu'à sa mort. Il travailla d'abord au Louvre, d'après les modèles de

1. Versailles, 310 (Louis XI), 1876 (Amador de la Porte).
2. *Courrier de l'Art*, p. 114.
3. Guillet de Saint-Georges, I, p. 190-192,
4. *Id.*, *ibid.*, p. 174-183. — Courajod, *Sculptures de Gérard Van Opstal conservées au Musée du Louvre*, 1876, in-8.

Sarrazin, puis « de son génie et sur ses propres pensées ». A l'hôtel Carnavalet, il exécuta (vers 1661) quatre des figures en bas-relief qui ornent les ailes surélevées par Mansart : elles représentent la Chasse, le Plaisir, l'Abondance, la Libéralité [1]. En outre, il sculpta sur la rue Sainte-Catherine (aujourd'hui rue Sévigné) deux statues : la Force et la Vigilance, et sur la rue des Francs-Bourgeois un bas-relief : la Paix, l'Abondance et la Prudence [2].

Il avait peu de temps auparavant collaboré à la décoration de la galerie de l'hôtel Lambert avec Le Brun, et figuré en douze bas-reliefs différents épisodes tirés de la légende d'Hercule [3]. Il eut d'ailleurs une assez grande réputation, exerça plusieurs fois les fonctions de recteur à l'Académie, où il fit, le 2 juillet 1667, une conférence sur le *Laocoon* [4].

Thibaut Poissant est souvent donné comme un simple praticien, surtout comme un fondeur en bronze : il vaut mieux que cela et sa biographie offre un spécimen intéressant de la vie et de l'éducation de beaucoup d'artistes de l'époque [5].

1. Le livret du musée Carnavalet est très sévère pour l'œuvre de Van Opstal. Qu'on ne la compare pas à celle de Jean Goujon, je le veux bien, mais elle a des mérites décoratifs incontestables.

2. Caylus dit que ces morceaux avaient disparu. C'est, à ce qu'il semble, une erreur (voir Guillet, I. p. 276, note 1).

3. Le Louvre a de Van Opstal une suite de bas-reliefs et des ivoires : faunes et satyres, centaures, enfants jouant avec des chèvres. Tout cela donne l'idée d'un talent souple et agréable plutôt que vigoureux.

4. *Conférences*, etc., p. 19-26.

5 Guillet de Saint-Georges, 319-327.

Né à Estrées, en Picardie, il entre à seize ans chez un menuisier et sculpteur en bois d'Abbeville, qui eut aussi pour élève François Anguier, puis va à Amiens chez Blassel, un autre maître provincial [1], se rend à Rome en 1641 et séjourne à Paris à partir de 1647. Il y fait « plusieurs ouvrages qui le mettent en réputation ». On citait de lui le retable du maître-autel de l'église de Saint-Honoré, avec des figures de 6 pieds de haut, un bas-relief représentant Apollon et les Muses, dans une maison particulière; il sculpta pour le tombeau du duc de Montmorency, à Moulins, quelques-unes des figures accessoires [2]. Il était architecte en même temps que statuaire, il construisit et décora pour le maréchal de la Ferté-Sennecterre, l'hôtel de la Ferté [3]. En 1663, il entra à l'Académie et reçut immédiatement séance parmi les conseillers honoraires.

Philippe Buyster est évidemment un des premiers parmi les sculpteurs de second ordre. Né à Anvers en 1598 à peu près; il vint de bonne heure à Paris, où il mourut en 1688.

Dès 1632, il était sculpteur et peintre ordinaire du roi avec logement aux Tuileries [4]. Il fut extrêmement employé [5], travailla au Louvre, d'après les modèles de Sarrazin, puis aux Tuileries. Entre temps,

1. Sur Blassel voir. Dubois, 1862, in-8.
2. Voir ci-dessous, p. 394.
3. Le maréchal de la Ferté lui « en donna les appointements (d'architecte) plus de dix années ».
4. On le retrouve aux mêmes qualités en 1644, 1654, 1656.
5. *Arch. de l'Art français*, 1853, p. 221-225.

« quand on discontinuait les ouvrages du roi », il était occupé « par des personnes d'un rang considérable », par M. de Maisons, au château de Maisons, par M. de Bullion, à celui de Wideville, par M. Bordier, à celui du Raincy, par M. Regnard, à sa maison voisine du Cours-la-Reine[1]. Il exécuta le tombeau de Guillaume de Laubespine et de sa femme[2]. C'est un des artistes qui honorent le plus la maîtrise, dont il fit partie jusqu'en 1651, même jusqu'en 1663, car, après être entré à l'Académie en 1651[3], il en sortit non sans éclat en 1654[4], et n'y revint que neuf années plus tard. Si le temps pendant lequel il travailla à Versailles est la partie la plus connue de sa vie, la période qui précède avait été, on le voit, très féconde et très caractéristique.

Gilles Guérin[5] est surtout connu pour avoir travaillé à l'un des groupes de la célèbre *Grotte de Thétis*, mais il avait avant cette date bien d'autres ouvrages à son actif, car il fut un des maîtres les plus en faveur sous Richelieu et Mazarin. Nous citerons parmi ses travaux le mausolée de Henri II de Condé, pour la chapelle du château de Valery en Gatinois[6]; la décoration partielle du château de Maisons; des

1. Guillet de Saint-Georges, I, p. 280-290.
2. *Musée de Versailles*, n°s 1311, 1312. Il avait fait aussi le mausolée du cardinal de la Rochefoucauld († 1645), aujourd'hui aux *Incurables* (*Inscr. de la France*, I, p. 367).
3. Voir ci-dessus, p. 184.
4. *Procès-verbaux de l'Académie royale*, I, p. 58-60, 97-98, 227. Voir ci-dessus, p. 188.
5. Guillet de Saint-Georges, p. 259-269.
6. Moulage à Versailles (n° 1334).

ouvrages considérables chez M. Hesselin, célèbre amateur du temps; le jubé de l'église de Saint-Gervais à Soissons et plusieurs statues dans la même église. La ville de Paris le chargea en 1653 [1] d'un monument à la gloire du jeune roi, pacificateur des troubles. On peut voir le moulage du motif principal au Musée de Versailles [2]. La figure du roi adolescent est fine, intelligente, délicate; malheureusement, l'effet est gâté par l'emploi du costume antique, puis le Génie de la révolte, foulé aux pieds par le souverain, est lourd et banal. L'artiste n'avait pas même dans le groupe le mérite de l'invention, car il semble s'être inspiré assez mal du *Saint Michel* de Raphaël, qu'on allait tant admirer dans les *conférences* de l'Académie. Guérin en effet céda beaucoup au courant pseudo classique.

Le Gendre [3] appartint à la maîtrise, où il passa par toutes les charges, puis il la quitta comme tant d'autres pour entrer à l'Académie en 1664; il travailla pour nombre d'églises à Paris; il fut particulièrement employé, sous la direction de Le Brun, à Saint-Nicolas du Chardonnet, à partir de 1662. De tous les ouvrages qu'il y fit, il ne reste que les deux petits anges placés au-dessus du fronton du portail occidental, et les bas-reliefs de l'autel, dans la chapelle de Saint-Vincent de Paul. L'Académie, lors-

1. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1882, p. 85.
2. Voir aussi les statues de La Vieuville et de sa femme (Versailles, nos 2840, 2841).
3. Guillet de Saint-Georges, I, p. 408-414.

qu'il se présenta devant elle, avait songé, paraît-il, à le dispenser du morceau de réception, « connaissant sa capacité », mais on craignit de créer ainsi un précédent fâcheux [1]. A vrai dire, l'Académie faisait trop d'honneur à Le Gendre, en le recevant avec une distinction particulière; par ce que nous connaissons de lui, cet artiste appartient à la moyenne.

Encore un membre de la maîtrise, Laurent Magnier, mais lui non plus ne resta pas impénitent [2]. Fils d'un juré de la corporation, il fit ses premières études sous son père, puis alla s'établir à Rome de 1638 à 1643 et « s'y attacha à l'antique ». A partir de 1643, il fut occupé un peu partout; en 1648, il fit pour la grand'chambre du Parlement de Rennes toutes les sculptures en bois du plafond; il travailla, seul ou avec Le Gendre [3], à la décoration de la chambre du Roi (deux figures de Renommée grandes comme nature tenant les armes du souverain), du cabinet de la reine mère (deux enfants en bois tenant des festons de fleurs). Il sculpta aussi des statues de pierre pour les églises [3] et, à partir de 1660, il fit à Versailles des travaux « dont le nombre est remarquable ». Comme l'écrit naïvement Guillet : « Si on n'avait pas eu de l'estime pour son talent, on ne l'aurait pas employé pendant une longue suite d'années pour des monastères célèbres, pour toutes les maisons royales

1. *Procès-verbaux*, I, p. 269-270.
2. Il entra à l'Académie le 29 novembre 1664 (*Procès-verbaux*, I, p. 271).
3. Voir aussi à Saint-Germain l'Auxerrois les statues des deux d'Aligre (chapelle Saint-Landri).

et pour celles des personnes de la première qualité ». Il faut finir sur ces mots; rien ne pourrait mieux exprimer ce que nous avons voulu dire à propos des artistes que nous venons de citer.

Après avoir, à l'aide des hommes de second ordre, constaté l'activité de l'art sculptural, nous pouvons examiner non plus jusqu'où il s'étendit, mais jusqu'où il s'éleva. Pour cela, il faut surtout interroger Sarrazin, Dupré, Guillain, les Anguier.

Sarrazin a tenu dans son temps une grande place, et même il y fait figure de chef d'école. Il a eu pour élèves Thibaut Poissant, Louis Lerambert, Le Hongre; les deux Marsy ont passé par son atelier; Van Opstal, Buyster, Guérin, Le Gendre ont travaillé sur ses modèles[1]. En France comme en Italie, il jouit d'une renommée presque éclatante. Enfin, il concourut dans les premiers à la fondation de l'Académie, et on le considérait évidemment comme un de ceux qui pouvaient lui apporter une grande part d'autorité et de prestige. Il est vrai que son rôle paraît assez incertain dans la suite; il sortit de l'Académie, non sans quelque mauvaise humeur à ce qu'il semble, puis il y rentra [2]. Il figurait encore en 1655 au nombre des recteurs, mais on sent que l'autorité passait peu à peu à des hommes plus jeunes ou plus actifs.

1. Il eut un frère, Pierre Sarrazin, sculpteur comme lui, et qui fit partie de l'Académie en 1675 (1602-1679). *Arch. de l'Art français*, 1857, p. 54.

2. *Relation*, p. 42, 43. *Procès-verbaux*, I, p. 23 et *passim*. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 33.

Sarrazin était né à Noyon, il vint de bonne heure à Paris, étudia sous Nicolas Guillain, puis partit pour Rome, où il devait rester dix-huit ans, revint enfin à Paris qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort (1660) [1]. Il pratiqua la peinture en même temps que la sculpture et l'on faisait grand cas de ses tableaux. La liste de ses œuvres est considérable : on en voyait dans presque toutes les églises de Paris, à Saint-Nicolas des Champs [2], à Notre-Dame, à Saint-Gervais, à Saint-Paul-Saint-Louis, etc. Il fut employé par le marquis d'Effiat à Chilly en 1630 et 1631, par Richelieu à Rueil, par M. de Maisons à son château. Mais il a été surtout comme le sculpteur attitré et officiel de la monarchie et nous le trouvons au Louvre, où il décora le pavillon central élevé par Le Mercier. Il fournit les modèles qu'exécutèrent Gilles Guérin, Buyster, Van Opstal [3] : cariatides soutenant le dôme, Renommées placées au-dessus du fronton, trophées, lions, masques, etc. Il sculpta le tombeau de Bérulle pour l'église des Carmélites, celui de Henri II de Condé, le monument élevé à Saint-Paul en souvenir de Louis XIII.

1. Il a dû naître en 1588; sa vie peut se décomposer ainsi : à Noyon de 1588 à 1608, à Paris de 1608 à 1610 environ, à Rome de 1610 à 1628, à Paris de 1629 à 1660.

2. Les quatre statues du maître-autel. Elles existent encore; voir ci-dessus, p. 376.

3. Buyster sculpta les deux groupes de droite et la Renommée du même côté, Gilles Guérin les deux autres groupes et l'autre Renommée. Sarrazin avait aussi dessiné pour une autre partie du Louvre deux bas-reliefs : *la Richesse de la Terre* et *la Richesse de la Mer*; Van Opstal était là son collaborateur.

Voilà ses œuvres les plus importantes; avant de les juger en elles-mêmes, il est assez facile de caractériser les tendances du talent de Sarrazin. Il n'a passé ni inutilement, ni impunément, dix-huit ans en Italie. Comme tous les hommes de son temps, il y a étudié l'antiquité; pourtant il paraît y avoir été attiré au moins autant par la Renaissance, surtout par Michel-Ange, ce qui lui fait quelque honneur. Dans les contemporains, il s'attacha particulièrement au Dominiquin, ce peintre qui, à défaut de grandeur, avait du moins l'esprit tourné vers le sérieux. Un dernier trait à signaler pour Sarrazin, c'est que dans la littérature, il ne s'arrêta pas au Tasse, comme on le faisait alors, ni même à l'Arioste, mais remonta jusqu'à Pétrarque : la pensée du monument de Condé est empruntée, en grande partie, aux *Triomphes*. Il se distingue donc par certains traits de ses contemporains.

La décoration du Louvre a rendu son nom presque populaire. La conception des cariatides est belle et élégante, elle se distingue à la fois de l'inspiration du XVI[e] siècle et de celle du XVII[e]; on ne l'a peut-être pas assez remarqué. Ce n'est ni du Goujon, ni du Pilon, ni du Bernin. La personnalité de l'artiste se révèle dans la délicatesse, la suavité un peu molle, presque l'abstraction de ces grandes figures [1].

Le tombeau de Henri de Condé est l'œuvre maî-

1. Les modèles en petit se trouvaient au Louvre (salles des ivoires); ils sont, eux aussi, en magasin. Décidément l'art de ce temps joue de malheur.

tresse de Sarrazin [1]; il dut être commencé peu après 1646, mais nous ne savons encore dans quelles conditions ni à quel moment il fut continué et achevé, alors que survinrent la Fronde et la trahison du Grand Condé. Pourtant, il est certain que Sarrazin en mourant le laissa presque entièrement terminé [2]. Par l'ampleur et par la splendeur, le monument était en rapport avec les habitudes du temps et la situation politique du Prince pour qui il avait été fait. « On y voit quatre grandes figures de bronze, représentant la Religion, la Justice, la Piété et la Force ou la Valeur. Chaque figure y est distinguée par ses attributs particuliers. A l'entrée de la chapelle et sur le haut de la balustrade qui en fait l'enceinte, paraissent les figures en bronze de deux jeunes enfants ou génies de la Douleur, dont l'un tient les armes du prince et l'autre son épitaphe. Le pied de la balustrade est enrichi d'une suite de bas-reliefs où, selon les idées de Pétrarque, M. Sarrazin a représenté les Triomphes de la Mort, de la Renommée, du Temps et de l'Éternité.... Le crucifix qui est dans la même chapelle sur un fond de marbre noir est aussi de M. Sarrazin... [3]. »

1. Il se trouve aujourd'hui dans la chapelle du château de Chantilly, reconstitué à peu près tel qu'à l'église Saint-Paul, où il avait été édifié.

2. Ainsi Guillet de Saint-Georges semble indiquer qu'il ne manquait à cette date que le Crucifix, « qui est aussi de M. Sarrazin », I, p. 125.

3. Guillet de Saint-Georges, p. 125. La description est à peu près la même chez tous les historiens de Paris : Germain Brice, Piganiol, etc.

Voilà déjà des idées et une composition qui, sans présenter une grande originalité, nous éloignent du symbolisme ordinaire de l'époque et surtout de la mythologie qui s'y insinue souvent [1]. On n'y trouvera rien qui ressemble à l'expression forte d'un sentiment individuel et vraiment humain; ce ne sont que de brillants lieux communs de rhétorique morale; on n'y cherchera pas davantage la vraie beauté des formes dans toute leur sincérité. Mais ces figures ont au plus haut degré la noblesse, elles sont bien l'ornement qui convient à d'illustres morts. Après tout, l'art devait avoir comme la littérature ses *oraisons funèbres*.

Dans les bas-reliefs [2] paraît l'imitation antique plus directe : soldats romains, aigles latines. Cependant le Triomphe de la Mort, où le squelette de la Mort, monté sur un char, lance ses traits sur la foule, offre une certaine grandeur et même un réalisme assez puissant.

Le monument du cœur de Louis XIII se composait de deux anges d'argent, soutenant un vase de même métal contenant le cœur du roi, et de quatre bas-reliefs de marbre. Les anges d'argent ont disparu; les bas-reliefs de marbre sont au Louvre [3]. On y retrouve la noblesse et la délicatesse, qui sont la marque dominante du talent de Sarrazin.

1. Voir ci-dessous, p. 394.
2. Il en existe des moulages médiocres à l'église Saint-Nicolas du Chardonnet (chapelle de la Mort).
3. En magasin, eux aussi. Voir, sur le monument, L. Courajod, *Alex. Le Noir*, t. III, p. 455.

D'autres œuvres font moins d'honneur à Sarrazin et montrent, qu'entraîné peut-être par la hâte de la production, par les habitudes de son temps et les modèles qu'il avait sous les yeux, il tournait souvent au banal et au poncif. Le *Saint Denis* de l'église Saint-François-Xavier [1] appartient au style le plus conventionnel et le plus décoratif : pas d'expression, une attitude théatrale. Là, on sent Bernin plus que Michel-Ange, et, de fait, Sarrazin trouvait-il de l'un à l'autre une si grande différence? Même absence de pensée dans treize petits bustes en terre cuite [2], représentant Jésus et les douze apôtres. Il n'est pas possible de rien voir de moins significatif, je ne dis même pas de moins religieux.

Enfin dans une autre œuvre [3] : *Deux enfants jouant avec une chèvre*, on serait tenté de trouver par avance le sentiment du XVIIIe siècle, si l'on était sûr qu'elle n'a pas été retouchée [4].

1. Côté droit du chœur.

2. Versailles, sacristie de la chapelle. Le gardien qui m'accompagnait me dit un mot typique : « Mais qui donc peut bien être Judas là dedans? » Il avait tout à fait raison; il n'y a pas plus de Judas que de Christ ou de saint Jean : il y a treize têtes; deux d'entre elles, du moins, sont tout à fait remarquables par un caractère d'individualisme très prononcé. Où l'artiste les a-t-il vues? On les prendrait presque pour deux portraits d'aujourd'hui.

3. Elle se trouve — sans doute à cause du sujet — au Muséum d'histoire naturelle! Elle n'y est pas même placée dans les galeries : pour arriver jusqu'à elle, il faut s'engager dans un long corridor obscur et presque souterrain, puis traverser deux serres. On la découvre enfin, au milieu de brouettes, de bêches, de débris de toutes sortes. Je n'ajoute aucun commentaire.

4. On lit cette indication sur le socle : J. Sarazin, 1640;

On voit bien les reproches à faire à Sarrazin : il a trop subi l'influence de l'Italie et d'une école qui confondait le style avec la convention ; il ne s'est pas assez attaché à la nature, il n'a connu son temps qu'à la surface. Par tout cela il est bien de ce siècle, qui ne s'étudiait et ne se voyait guère qu'à travers son éducation. Mais on doit aussi constater les mérites de l'artiste. Il a plus de variété, plus d'effort d'invention que ses contemporains ; il se contente moins de reproduire les types consacrés d'un Olympe factice (après tout, l'allégorie même banale est encore supérieure à la banalité de la mythologie) ; il cherche à mettre une pensée dans les choses ; il a de la dignité et de la conviction, une certaine élévation morale. Et le voilà ainsi de son époque par ses qualités, comme tout à l'heure par ses défauts.

Si l'on voulait trouver dans la sculpture, entre l'art purement décoratif et l'art vraiment religieux, quelque chose qui pût s'appeler le genre classique, c'est à coup sûr Sarrazin qui en serait dans certaines œuvres non pas le représentant, mais du moins l'adepte.

Il y a eu deux sculpteurs du nom d'Anguier [1] : François et son frère Michel. François, qu'on appelle

plus tard Théodon a ajouté un piédestal orné de vignes et de pampres. Mais s'en est-il tenu là et n'a-t-il pas remanié le groupe lui-même?

1. Armand Samson, *Les frères Anguier*, 1889, in-4. — Stein, *Les frères Anguier* (dans *Réun. des Soc. des beaux-arts des dép.*, 1889, p. 527 à 604, et tirage à part 1889, in-8).

souvent Anguier l'aîné, appartint à la maîtrise et ne voulut jamais entrer à l'Académie. Nous sommes d'ailleurs mal informés sur lui : il avait étudié sous Simon Guillain, il passa, dit-on, deux ans en Italie, et nous ne le voyons guère paraître en France avant 1646 ou 1647 [1]. Sa réputation devait être déjà établie, car il fut coup sur coup chargé de travaux considérables : les tombeaux de Montmorency, de Jacques-Augustin de Thou, du commandeur de Souvré, du duc de Chabot-Rohan, du cardinal de Bérulle. En outre, il faisait, en 1652, des ouvrages de décoration au Louvre pour la reine mère.

Cet artiste, qui ne fut pas académicien, est cependant bien académique : il emploie volontiers l'appareil mythologique et allégorique, les Hercules, les Renommées; il aime à vêtir ses corps d'hommes du costume antique plus ou moins conventionnel, ou bien il adopte pour eux le *nu* classique; enfin il est aussi décoratif, quelquefois aussi théâtral que quiconque de son temps. Il annonce ainsi la seconde moitié du siècle, dont il se rapproche par son âge. Mais il garde aussi quelque chose de la première par une certaine variété dans le style et dans l'inspiration, peut-être aussi par un contact un peu plus

1. François Anguier est-il né en 1604, comme on l'a souvent écrit, ou en 1613? M. Stein se prononce, non sans quelque hésitation, pour cette dernière date; l'époque tardive où l'on trouve les premiers travaux de François Anguier semble lui donner raison. Pourtant Guillet (I, p. 319) dit que François entra vers 1621 comme apprenti chez un sculpteur nommé Caron. Il devait donc avoir à cette date plus de huit ans.

étroit avec la renaissance française du XVIe siècle, trait qui ne se retrouvera plus dans la génération de Louis XIV.

Guillet de Saint-Georges le qualifie à plusieurs reprises « d'excellent sculpteur » ; on peut s'associer à cet éloge, sous les réserves que nous avons faites, quand on étudie ses deux œuvres principales : le tombeau de Montmorency et celui de de Thou. Le premier, destiné à contenir les restes de Henri II de Montmorency, décapité en 1632, offre l'avantage d'être intact : il se trouve à Moulins dans la chapelle du lycée. Anguier l'avait conçu suivant la mode de l'époque [1] : il avait élevé un grand portique corinthien, composé de deux « ordres » : au premier ordre, le sarcophage accompagné de deux statues, un Hercule et un Alexandre ; au second, le duc et sa femme, le duc étendu mort, la duchesse agenouillée à côté de lui ; à la droite et à la gauche, se dressaient deux figures allégoriques. Enfin l'entablement et le fronton portaient les armoiries et divers ornements symboliques.

Dans cette œuvre, Anguier avait beaucoup sacrifié au style classique : l'Hercule et l'Alexandre sont singulièrement placés dans un tombeau chrétien ;

1. Michel Anguier, Thibault Poissant et Regnaudin y travaillèrent sous sa direction : Michel est l'auteur de l'*Hercule* et de l'*Alexandre*. Mais le monument est bien de François seul et l'inscription porte ces mots : *Fr. Anguierius solus dicavit* (Bibl. Nat., cab. des Estampes). Le monument, d'après M. Stein, p. 10, fut élevé en 1651-1652. Voir, sur *Regnaudin*, Bouchard (*Réun. des Soc. des beaux-arts des départements*, 1886).

le Montmorency, vêtu du costume romain, appuyé sur des trophées antiques, la duchesse, fort belle, mais drapée dans un costume de convention [1], ne représentent que des personnages abstraits, aussi bien que les figures debout à leurs côtés. Nous voilà bien loin de toute réalité, comme de tout sentiment; nous avons affaire ici à l'art religieux compris à la façon de Vouet ou de Bourdon. Il en est de même du sépulcre de Rohan-Chabot [2], où Anguier a adopté le *nu* pour le personnage principal. Et ce n'est plus ici, bien entendu, le naturalisme si saisissant de certaines statues funéraires du moyen âge et de la renaissance, où les morts reparaissent dans la maigreur d'un corps flétri et usé [3]; c'est le nu de « modèle ». Il y a là un style particulier, en partie nouveau. On le retrouvera de plus en plus dans la seconde partie du siècle : les analogies sont frappantes entre la duchesse de Montmorency et Mme de Louvois [4].

Mais Anguier a produit au moins une œuvre d'une valeur exceptionnelle : la statue de Gasparde de la Châtre, seconde femme du président de Thou [5].

1. Moulages à Versailles, nos 1881, 1882.
2. Marbre à Versailles, n° 1892.
3. Voir par exemple Louis XII et Anne de Bretagne, Valentine de Birague, etc.
4. Voir le monument funéraire de Louvois (moulage à Versailles).
5. Le tombeau de de Thou était un monument considérable : les fragments en sont aujourd'hui dispersés un peu partout. Sur le sarcophage étaient placés le président et ses deux femmes : la statue de la première avait été sculptée par Barthélemy Prieur; tout le reste appartient à Anguier.

Cette fois, le sculpteur s'abandonna franchement à la réalité : Mme de la Châtre était représentée agenouillée auprès de son mari, et vêtue du costume du temps; à peine la forme de la vertugade y est-elle légèrement atténuée. A mon sens, il est difficile de rien voir de plus charmant, de plus pur, on dirait presque de plus virginal [1]. C'est presque la grâce délicate et décente de la *Polymnie* restaurée. On retrouve là les meilleures traditions de la statuaire française.

Anguier n'est donc facile ni à déterminer ni à classer, d'autant qu'il reste dans sa vie beaucoup d'années que nous connaissons fort peu [2]. Pour se bien l'expliquer, on aurait besoin de savoir au juste comment sa jeunesse s'est formée. Tel que nous le voyons, il fut partagé entre les enseignements antiques et certaines dipositions naturelles. En cela il ressemble à nombre d'artistes de son temps; quoiqu'il ait appartenu à la maîtrise, il n'en personnifie point l'esprit : l'éducation l'emportait trop souvent chez lui sur le milieu.

Michel est plus célèbre que son frère; il a eu

M. Courajod (*Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français*, t. II, p. 139, 146, 111, 284) a demandé, il y a longtemps déjà, que les différentes parties en reviennent au Louvre. Ce serait tout à fait souhaitable. Il faudrait reconstituer dans notre Musée, au moins un type de cette sculpture funéraire, qui constitue un art si particulier.

1. Marbre à Versailles, n° 2819. La statue du président de Thou est au Louvre en magasin. Il en est de même des fragments du tombeau de Souvré et de la belle pyramide, élevée en 1663 en l'honneur de la famille des Longueville.

2. Voir Stein, p. 8 et 9.

d'ailleurs une plus longue carrière, car il n'est mort qu'en 1686. Il se rattache donc par près de trente années au règne personnel de Louis XIV, mais on remarquera qu'il avait au moins quarante-six ans en 1660 [1]. Il doit beaucoup à Rome, où il resta dix ans, travaillant sous l'Algarde et étudiant les antiques. A son retour à Paris, vers 1652, il rapportait des moulages du *Laocoon*, des *Lutteurs*, etc. Après avoir collaboré au tombeau de Montmorency, il fit à Moulins un crucifix, une Vierge, un Saint Jean. La liste de ses travaux, entre 1652 et 1660, montre en quelle estime il était tenu et dénote une facilité de travail remarquable. On le voit chez Fouquet, à Saint-Mandé, où il décore de sculptures la maison du surintendant et représente une *Charité*, sous les traits de Mme Fouquet et de ses deux enfants, « pour marquer la tendresse et l'union qui régnaient dans cette famille » ; à Vaux, où il sculpte 7 grandes figures de pierre et 12 termes, ce qui ne l'empêche pas de travailler pour nombre de particuliers.

Il paraît avoir eu la faveur d'Anne d'Autriche. Elle lui confia en 1655 tous les travaux de sculpture de ses appartements de la petite galerie [2], décorés par le peintre italien Romanelli et par le stucateur Pietro Sasso. C'est une œuvre à laquelle il faut s'arrêter, car elle donne bien la note du temps. Les

1. Il a dû naître en 1614 au plus tard. Voir Stein, cité ci-dessus.

2. Voir *Arch. de l'Art fr.*, 1885, p. 207. Stein dit 1654-1655.

appartements de la reine se composaient de six grandes pièces au rez-de-chaussée [1]. Michel Anguier eut la conduite des travaux de sculpture pour les cinq premières, peut-être Girardon a-t-il collaboré avec lui pour la dernière. Nous voilà ici en plein art décoratif païen, comme tout à l'heure en plein art décoratif chrétien, mais, le genre admis, on reconnaîtra une fois de plus combien les artistes de cette époque avaient le sens ornemental. Peintures de Romanelli ou sculptures d'Anguier prises à part sembleront d'une conception et d'une exécution bien superficielles. Réunies, leur accord forme un tout charmant. Et puis, quelques-unes de ces figures ont une grâce, une souplesse, une légèreté rare, elles se présentent dans des attitudes hardies et aisées; elles se soutiennent sans effort, et les plafonds qu'elles portent ne semblent pas peser sur elles.

Après 1660, nous n'avons plus à suivre les Anguier; ils continuèrent, Michel surtout, à travailler pour Anne d'Autriche, non plus au Louvre, mais au Val-de-Grâce; plus tard, Michel sculpta les hauts reliefs de la porte Saint-Denis, et contribua à la décoration de Versailles.

Assurément, ils eurent de l'influence par eux-mêmes et par leurs élèves : Regnaudin, Van Clève, même Girardon, les Marsy; ils forment bien la transition entre la première et la seconde moitié du

1. Ce sont aujourd'hui les salles de la Rotonde, de Mécène, des Saisons, de la Paix, de Sévère, des Antonins.

siècle; ils sont du temps d'Anne d'Autriche, de Mazarin et de Le Brun commençant. Rien n'empêche de les mettre entre Sarrazin et Guillain, de voir en eux pour la statuaire les maîtres de l'école décorative.

C'est peut-être l'école réaliste que nous allons trouver avec Simon Guillain; en tout cas, il offre un type bien vivant de bourgeois de Paris et d'artiste de la maîtrise. Lui et Sarrazin, presque du même âge, morts à deux années d'intervalle, semblent avoir résumé, pour leurs contemporains et ceux qui vinrent après eux, la sculpture française pendant la première moitié du siècle [1]. Ils furent d'ailleurs presque rivaux pendant leur vie, s'il est vrai que Guillain refusa de travailler au Louvre sous Sarrazin, et qu'un peu plus tard il réussit à se substituer à lui pour la décoration du Pont-au-Change. Ces traditions plus ou moins exactes sont significatives, elles montrent qu'on avait l'instinct d'une sorte d'opposition entre leurs doctrines et leurs talents.

Simon Guillain avait pour père un sculpteur « fort habile et en réputation », Nicolas Guillain [2], plus connu sous le nom de Cambray, qu'il tirait de sa ville natale. Il conserva de cette origine quelques traits de l'esprit naturaliste et précis de l'art fla-

1. Mariette (*Abecedario*, t. II, p. 340, 341) cite trois hommes qui, suivant lui, ont rétabli en France le bon goût : Guillain et Sarrazin pour la statuaire, Vouet pour la peinture.
2. Voir à Versailles les nos 1309, 1310 (statues de Pierre Jeannin et de sa femme).

mand. Il appartenait à la maîtrise par son père, par son beau-frère Cochet, « excellent sculpteur », qui fit le tombeau de Charles de Soissons († 1641), et par lui-même; il y exerçait en 1619 la charge de bachelier. Pourtant il la quitta lors de la fondation de l'Académie, mais la plus grande partie de sa vie et de son œuvre se place avant ce moment, car il avait en 1648 près de soixante-sept ans (1581?-1658).

Guillet de Saint-Georges [1] nous le présente avec des traits pittoresques : la taille belle, l'humeur vive, la pointe de fierté de l'homme qui se sent quelque chose et qui ne craint pas les coups [2]. Son portrait, peint par Noël Coypel [3], montre une physionomie assez vulgaire, mais l'air délibéré; rien d'académique, quelque chose plutôt du « peintre gueux », ce qu'il n'était point. Du bourgeois de Paris, il avait les habitudes d'économie qui donnent l'aisance, car il posséda cinq ou six maisons; il avait aussi les mœurs patriarcales, puisqu'il ne laissa pas moins de deux fils et de cinq filles. Enfin, il fut élu capitaine de son quartier, marguillier de sa paroisse, et il habitait le *Marais*. Il n'est pas possible d'être plus parisien au XVII[e] siècle. Pour un peu, on se le figure jouant son rôle et parlant haut dans la Fronde, soit pour le roi, soit contre lui.

1. GUILLET DE SAINT-GEORGES, I, p. 184-194.
2. Il paraît qu'il était la terreur des voleurs; il ne sortait jamais sans cacher sous son manteau une sorte de fléau à pointes de fer, dont il les chargeait, « brisant les épées qu'on lui opposait ».
3. Versailles, 3403.

D'ailleurs, ce fils de « maître » ne se forma pas uniquement de pratique. Les membres de la corporation allaient à Rome comme les autres, tout au plus n'y restaient-ils pas aussi longtemps, rappelés à Paris par les travaux que leur assurait la situation paternelle. Guillain passa donc, lui aussi, par l'Italie, il y étudia l'architecture en même temps que la sculpture. Qu'on joigne à cela les premiers enseignements de son père et voilà une large préparation.

Les principaux travaux de Guillain furent : à Saint-Gervais, les statues du portail ; à Saint-Eustache, le retable du maître-autel, orné de six grandes figures ; à l'église de la Sorbonne, douze statues au moins (au dedans ou au dehors) ; aux Carmes déchaussés, des statues de la Vierge, de sainte Thérèse, etc. ; à l'Ave-Maria, le mausolée de Catherine de la Trémouille [1] († 1629) ; à Beauvais, un grand crucifix. Il décora aussi une partie du château de Blois pour Gaston d'Orléans ; fit la statue de Louis XIII pour le portail de la maison des Juges-Consuls à Paris, et enfin édifia le grand monument, qui ornait le Pont-au-Change, reconstruit par Clément Métezeau vers 1647.

La sculpture religieuse occupe la plus grande place dans l'œuvre de Guillain, et par contre, même dans la sculpture non religieuse, il n'a fait qu'une

1. Voir Gaignières, *Tombeaux*. Raunié, *Epitaphier du vieux Paris*, t. I. On ne savait à qui attribuer ce monument. Le témoignage de Guillet de Saint-Georges (p. 186) est positif. La statue de Catherine de la Trémouille est au Louvre (en magasin).

petite part à l'antiquité et à la mythologie. On ne voit guère chez lui les divinités de l'Olympe : une seule fois un Hercule et un Mercure. Ce sont là des nuances autant que des traits, mais utiles à signaler : Guillain avait d'ailleurs des tendances plus que des théories et de l'instinct plus que du raisonnement. Ainsi, il cède à la mode et représente Louis XIII à la romaine; puis, soit pour obéir à une sorte de tradition monarchique, soit par entraînement vers le naturalisme et par un curieux renversement des choses, il donne à la Vierge les traits d'Anne d'Autriche et à saint Louis ceux de Louis XIII, même la barbiche royale [1], introduisant la contemporanéité dans les choses de la foi, après l'antiquité dans les choses du jour.

Il nous reste de Guillain, voilà l'essentiel, des fragments d'une œuvre qui permet de le classer à part et assez haut : trois des statues faites pour le monument du Pont-au-Change. Guillain avait été l'architecte et le sculpteur de cet édifice somptueux, qui tenait à la fois de l'arc de triomphe, du portique et de la façade décorative. « L'architecture en était disposée en deux ordres surmontés d'un attique », le premier dorique, le second ionique. Comme ornements, Guillain avait sculpté des trophées, des aigles, des étendards; il avait fait figurer des esclaves et

1. « Les curieux ont remarqué que, parmi toutes les figures de saint Louis, cette tête est la seule qui ait au menton une barbe comme la portait le roi Louis XIII. » (Guillet de Saint-Georges, I, p. 185.)

des anges. Enfin, il avait dressé sur le second ordre quatre figures de bronze, dont trois étaient la raison d'être de tout le monument : le feu roi Louis XIII, la reine mère, le jeune roi Louis XIV, qu'une Renommée venait couronner de laurier. Ce sont des morceaux de premier ordre, et qui n'ont peut-être d'analogue ni dans la peinture ni dans la sculpture de l'époque. Nulle part, en effet, on ne trouve à la fois autant de naturel et d'élégance, autant de simplicité et de dignité. Le petit Louis XIV, dans son costume royal, si bien enfant avec quelque chose cependant qui sent déjà le monarque; Louis XIII, dont l'artiste a réussi à rendre, par des nuances très délicates, l'air guindé et en même temps l'allure martiale, voilà de la réalité *vraie* et *historique*. L'Anne d'Autriche est encore supérieure; Guillain a exprimé en elle, avec toute l'expansion de la vie, toute la fierté de la race. La reine est à la fois reine et femme. Il n'a rien dissimulé de cette plénitude d'embonpoint dont parlent les contemporains. Et puis, l'absolue vérité dans le costume : le beau vêtement du temps, la robe découvrant les épaules, les manches laissant passer les bras et les mains dont on vantait la beauté. Pas de draperies antiques, pas davantage d'allégorie mythologique.

Guillain était donc capable de voir la nature et de la rendre, et il joignait à la précision dans l'observation la souplesse et la largeur dans l'exécution [1].

1. Je note une constatation précieuse. Alexandre Lenoir, qui ne savait à qui attribuer la statue de Catherine de la

Les mérites de ce genre se rencontrent également dans un art trop méconnu : la gravure en médailles. Guillaume Dupré [1] l'a portée aussi près de la perfection que les Italiens du xv[e] siècle. Voltaire dit : « Nous avons égalé les anciens dans les médailles », mais, toujours préoccupé de tout ramener à Louis XIV, il considère que Warin, postérieur à Dupré, fut « le premier qui tira cet art de la médiocrité ». D'un autre côté, il ramène son jugement à des formules de ce genre : « C'est maintenant une chose admirable que ces poinçons et ces quarrés qu'on voit rangés par ordre historique,... il y en a pour deux millions, et la plupart sont des chefs-d'œuvre » [2]. Dupré vaut beaucoup mieux que cet éloge banal. Il a rendu avec énergie et sincérité l'individualité de chaque physionomie, et le faire est chez lui d'une puissance et d'une ampleur qui donnent à ses œuvres la valeur des plus hautes productions de l'art [3]. La division de la médaille en face et revers a

Trémouille, disait qu'elle était estimée « pour la vérité du costume et la naïveté de l'exécution »; voilà précisément l'art de Guillain.

1. Voir ci-dessus, p. 51.

2. *Siècle de Louis XIV*, ch. xxx.

3. La biographie de ce grand artiste demeure obscure; on ne connaît même pas exactement les dates de sa naissance et de sa mort (il a dû naître vers 1575-1580, car il se maria en 1600 ou 1601, et mourir en 1647). Protestant, il épousa une fille de Barthélemy Prieur, protestant lui-même, eut des alliances de famille avec un autre artiste calviniste, Tremblay. Il occupa de 1604 à 1639 la charge de « contrôleur général des effigies des monnaies ». Voir, sur lui, Guiffrey, *Guillaume Dupré, graveur en médailles* (*Nouv. Arch. de l'Art français*, 1876, p. 172-224). — Chabouillet, *Guillaume Dupré, sculpteur et gra-*

permis à Dupré de concilier les droits du réalisme avec les tendances classiques. A la face, il a représenté le personnage, en lui donnant tout son accent, et il a souvent réservé le revers pour l'allégorie mythologique, traitée d'ailleurs dans le style le plus large, le plus personnel. Il a beaucoup produit après 1610 et l'on est vraiment embarrassé de choisir dans son œuvre; je signale les médailles du doge Antonio Memmo, de Louis XIII (1623) avec l'allégorie de la Justice au revers, de Brulart de Sillery (Apollon au revers), de Henri de Maleyssic (1631), (porte de Pignerol au revers), et la plus belle de toutes peut-être, après la grande médaille de Henri IV et de Marie de Médicis, celle de Pierre Jeannin (1618). Enfin le buste de Nicolas de Vic (Louvre, sans n°) montre en Dupré les qualités les plus fortes et les plus souples de l'art naturaliste.

Jean Warin, venu de Liège à Paris, y apporta la précision un peu méticuleuse de l'art belge; il dut sans doute à son séjour en France et aux modèles de Dupré d'élargir peu à peu sa manière. Comme médailleur, il peut presque lui être comparé; il excellait à saisir le trait caractéristique d'une physionomie, mais il est bien contourné et alambiqué dans l'allégorie, l'exécution y est grêle encore plus que minutieuse. Quelle variété du moins dans ses types

veur en pierres fines (*Nouv. Arch. de l'Art fr.*, 1880, p. 182-189). — Fleury, *Guillaume Dupré de Sissonne, statuaire et graveur en médailles*, 1883, in-8. Mazerolle, article *Dupré*, dans la Grande Encyclopédie.

et comme chacun d'eux a sa personnalité : Richelieu (1630), Louis XIII (chevelure flottante, buste couvert d'une peau de lion), de Moulceau (1650), Mazarin (1640)! Warin a été aussi statuaire [1]; il a commencé par le réalisme à outrance [2], dans son buste de Louis XIII; il a fini par l'académisme et le symbolisme, alors qu'il a figuré le Louis XIV à perruque, avec la cuirasse des empereurs romains et les jambes nues à la façon des antiques [3].

Il y a donc eu dans la statuaire un sens réaliste qui s'est conservé; comme dans la peinture, il s'est conservé surtout grâce au sentiment religieux. C'est dans la sculpture funéraire qu'on le retrouve le plus fortement marqué. Chose curieuse, l'artiste, qui s'abandonnait à une sorte de fantaisie plus mythologique encore que classique dans la décoration du monument sépulcral, revenait presque toujours à la sincérité, en se retrouvant en face du défunt. Alors, il s'attachait à rendre les traits caractéristiques de la physionomie, il reproduisait le costume dans son exactitude minutieuse, sans même en pallier les exagérations [4]. Il ressaisissait en même temps, par le contact de la mort, la capacité de l'émotion et l'expression religieuse qui manque

1. L. Courajod, *Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIII du Musée du Louvre*, 1881, in-8. — Blanchet, *Jean Warin, notes biographiques*, 1888, in-8.

2. Voir les observations curieuses de M. Courajod, p. 6-8.

3. Il y a plusieurs Warin. Consulter Rondot, *Claude Warin*. 1888, in-8.

4. Voir par exemple à Versailles 1880 et 1881 (le maréchal de Vitry et sa femme), 2800 (la duchesse d'Angoulême), 1884

aux Vierges et aux crucifix de bois ou de pierre des églises, comme aux tableaux de sainteté, se rencontre quelquefois dans ces statues funéraires.

D'ailleurs, la comparaison avec d'autres époques leur restitue leur signification. Il suffit, pour s'en convaincre, de descendre quelques années dans le siècle, et d'examiner des tombeaux comme ceux de Le Tellier, de Créquy, de Louvois [1]. L'allégorie y déborde, et surtout le faste et la superbe. Que l'art de Sarrazin et d'Anguier ait conduit à cette interprétation profane de l'idée de la mort, oui sans doute, mais tout l'art funéraire de leur temps n'y conduisait pas.

(Marguerite de Tresmes), 1871 (Phélippeaux), 2805 (la duchesse de Guise), 323 (Antoinette de Jouy), 331 (Marguerite de Crèvecœur). l'Amado, de la Porte, cité plus haut.

1. Moulages à Versailles, nos 1891, 1895.

CONCLUSION

Le XVIIe siècle naissant ne pouvait retrouver chez nous l'esprit du moyen âge, que la renaissance avait presque entièrement étouffé. Il avait reçu du siècle précédent les doctrines de l'antiquité : il les garda et les appliqua; mais, au temps de Richelieu et de Mazarin, il avait une pensée propre, des croyances, des idées et des sentiments, une originalité, qu'il exprima fortement dans sa littérature.

L'expression fut-elle aussi complète dans l'architecture, la peinture et la sculpture? C'était pour nous le point à examiner.

Il est certain que l'art prit le contact de la société et reçut d'elle une partie de son inspiration. Richelieu, Corneille, Descartes et Poussin; Bérulle, Saint-Vincent de Paul et Le Sueur; Saint-Cyran et Philippe de Champaigne; Balzac, Voiture et Vouet, Le Mercier ou Sarrazin s'expliquent et se complètent réciproquement.

Chez quelques hommes et dans quelques œuvres, l'art atteignit tantôt à l'éclat, tantôt à la grandeur; il eut dans l'idéalisme autant de puissance et de sincérité que d'autres arts dans le naturalisme.

Mais il s'abandonna trop à l'imitation des maîtres, à l'admiration de l'Italie et de l'antiquité; tantôt il ne pensa pas, tantôt il se soucia trop d'interpréter la pensée; il ne sut pas regarder la nature, il faussa ainsi les conditions normales de son développement. A la plupart des artistes manqua le génie, un trop grand nombre d'œuvres furent marquées d'une déplorable banalité.

Mais du moins, il garda pendant un demi-siècle, avec la liberté dans l'organisation, la variété dans l'inspiration. Il allait les perdre aux approches du gouvernement personnel de Louis XIV.

La suppression de la vieille corporation des peintres et sculpteurs rompt le lien avec la bourgeoisie; la fondation de l'Académie unifie l'art et le centralise; le surintendant des bâtiments devient un ministre des Beaux-Arts. Puis disparaissent progressivement les écoles provinciales, remplacées par des écoles, nées de l'Académie, et portant partout l'uniformité de ses doctrines. L'art cesse d'être en communication d'idées avec la société : l'inspiration lui vient du gouvernement. Elle est réglée, contenue, limitée.

Ici, les coïncidences sont saisissantes de cette histoire particulière avec l'histoire générale, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, et l'une s'éclaire par

l'autre : centralisation dans la politique comme dans l'art; transformation partout du régime corporatif; disparition de la bourgeoisie et de l'esprit bourgeois; affaiblissement de la vie provinciale et des tempéraments locaux, émoussés dans l'uniformité des usages, des modes ou des goûts venus de la capitale; substitution à la société de la cour, c'est-à-dire du roi.

Ce livre s'arrête précisément où commence le gouvernement de Louis XIV.

Tout va se rattacher au souverain : les beaux-arts se mettront à son service, en même temps que l'Académie et le pouvoir s'uniront étroitement, sous la direction et l'autorité de Le Brun, de Colbert, de Louis XIV.

L'architecture, la sculpture et la peinture y gagneront une grande abondance, une puissance de production, un éclat extraordinaire. Elles réaliseront dans Versailles une des conceptions décoratives les plus saisissantes; mais, dociles aux goûts de la cour et du monarque, elles deviendront exclusivement brillantes, superficielles, théâtrales. Et, comme elles ne garderont de la doctrine classique que des apparences et des formules, elles s'éloigneront autant de l'idéal que de la vérité.

Une pédagogie absolue, étroite, immuable, contraire par conséquent à la loi historique de perpétuel renouvellement, dominera l'art : pédagogie d'autant plus lourde et exclusive qu'elle émane d'un corps unique, l'Académie, et se fonde sur une autorité réputée inattaquable : celle de l'antiquité.

La première moitié du XVIIe siècle conduisait-elle fatalement à cet état : grave problème, qui se retrouve à chaque instant dans l'histoire.

Nous n'avons pas la prétention de le résoudre, mais nous constatons que, si la deuxième moitié du XVIIe siècle a continué la première, elle l'a fait en éliminant tout ce que celle-ci avait eu de plus libre, de plus vivant, de plus humain, et en exagérant ce qu'il y avait en elle de factice, en cherchant le grandiose plutôt que la grandeur.

APPENDICE

La liste que je donne ici comprend les artistes dont il reste des œuvres connues ou ceux qui ont fait partie de l'Académie [1]. Je n'y ai inscrit ni ceux qui ne survécurent pas à l'année 1620, ni ceux qui avaient moins de trente ans en 1661.

Toutes les fois que les dates ne sont pas établies par un acte officiel ou par le témoignage concordant de tous les auteurs de première main, je les ai fait suivre d'un point d'interrogation. On verra ainsi que la date de mort est presque toujours certaine, celle de la naissance, approximative, mais le plus souvent, on peut la fixer à deux ou trois années près. Aussi ai-je classé les artistes, d'après leur naissance, non d'après leur mort. C'est le seul moyen de montrer le mouvement des générations et, par suite, des idées dans une période de temps déterminée.

1. J'indique les noms des architectes (a.), des peintres (p.), des sculpteurs (sc.), des graveurs (gr.), de quelques dessinateurs (d.), miniaturistes (m.) ou médailleurs (méd.).

Liste des principaux artistes français entre 1610 et 1660

De Brosse (Salomon), 1565?-1626, a.
Martellange (Étienne), 1569-1641, a.
Errard (Charles Ier), 1570 † ap. 1631, p. et a.
Jacquet? dit Grenoble, 1570?-1618 à 1636? sc.
Dupré (Guillaume), v. 1574-ap. 1643, av. 1647, sc.
Du Monstier (Daniel), 1574?-1646, p.
Bourdin (Michel), 1579?-1640, sc.
Varin (Quentin), 1580?-1634, p.
Briot (Nicolas), v. 1580?-v. 1650, méd.
Van Mol (Pierre), 1580?-1650, p.
Fouquières (Jacques), 1580?-1659, p.
Métezeau (Clément), 1581?-1652, a.
Guillain (Simon), 1581?-1658, sc.
Briot (Isaac) 1584? 1670, gr.
Ferdinand-Elle, v. 1585-v. 1640, p.
Le Mercier (Jacques), 1585?-1654, a.
Derand (le P.), 1588?-1644? a.
Le Nain (Antoine), 1588?-1648, p.
Berthelot (Guillaume), ? † 1648, sc.
Deruet (Claude), 1588?-1660? p. et gr.
Sarrazin (Jacques), 1588-1660, sc.
Vouet (Simon), 1590?-1649, p.
Du Cerceau (Jean), av. 1600-ap. 1649, a.
Gamard, ?-v. 1654? a.
Perrier (François), 1590-1650, p.
Le Muet (Pierre), 1591?-1669? a.
Callot (Jacques), 1592-1635, gr.
Biard (Pierre II), 1592-1661, a. et sc.
Le Nain (Louis), 1593?-1648, p.
Vignon (Claude), 1593-1670, p.
Poussin (Nicolas), 1594-1665, p.
Quillerier (Noël), 1594?-1669. p.
Blanchard (J.-Bapt.), 1595?-1665, p.

Stella (Jacques), av. 1596?-1657? p.
Lasne (Michel), 1596?-1667, gr.
Le Maire (Jean ou Pierre), 1597?-1659, p.
Van Opstal (Gérard), 1597?-1668, sc.
Mellan (Claude), 1598-1688. gr.
Mansart (François), 1598-1666, a.
Buyster (Philippe), 1598?-1688, sc.
Vouet (Aubin), 1599-1641, p.
Valentin, 1600?-1634, p.
Blanchard (Jacques), 1600-1638, p.
Mosnier (Jean), 1600?-1656?, p.
Morin (Jean), ? † 1650, gr.
Bruant (Sébastien), 1600?-1670, a.
Lorrain (Claude), 1600-1682, p.
Bicheur (Jacques), 1601? 1666, p.
Justed'Egmont,1601?-1674,p.
Errard (Charles II), 1601-1689, p. et a.
Champaigne (Ph. de), 1602-1674, p.
Bosse (Abraham), 1602-1676, gr.
Sarrazin (Pierre), 1602-1679, sc.
Mauperché (Henri), 1602?-1686, p.
Corneille (Michel), 1603?-1664, p.
Pérelle (Gabriel), 1603?-1677, gr.
Beaubrun (H. de), 1603-1677, p.
Warin (Jean), 1604?-1672, sc.
Beaubrun (Ch. de), 1604?-1692, p.
Lemoine (P.), 1605-1665, p.
Poissant (Thibaut), 1605-1668, sc.
Patel (père), 1605?-1676, p.
De la Hire (Laurent), 1606-1656, p.
Tourangeau (Fr.), 1606?-1671, p.
Guérin (Gilles), 1606-1678, sc.
Dupuis (P.), 1606?-1682, p.
Le Nain (Mathieu), 1607?-1677, p.
Pader (Hilaire), 1607?-1677, p.
Plattemontagne (Mathieu), 1608?-1660, p.
Mignard (Nicolas), 1608?-1668, p.
Gissey (Henri de), 1608-1673, p. et d.
Bernaërt (Nicasius), 1608?-1678, p.
Poërson (Charles), 1609?-1667, p.
Boullogne (Louis), 1609?-1674, p.

Huret (G.) 1610-1670, gr.
Daret (Pierre), 1610?-1678, p. et gr.
Goswin, 1610?-1685? p.
Rousselet (Gilles), 1610?-1686, gr.
Mignard(Pierre), 1610?-1695, p.
Dufresnoy(Alphonse), 1611?-1668, p.
Heince (Z.), 1611?-1669, p.
Yvart (Baudrain), 1611-1690, p.
Du Monstier (Nicolas), 1612?-1667, p.
Le Vau (Louis), v. 1612-1670, a.
Parmentier (Denis), 1612?-1672, p.
Ferdinand-Elle(Louis), 1612?-1689, p.
Lanse (M.), 1613?-1661, p.
Anguier (François), 1613?-1669, sc.
Le Vau (François), 1613?-1676, a.
Lombard(Pierre) 1613?-1681, gr.
Perrault (Claude), 1613-1688, a.
Le Nostre (André), 1613-1700, a.
Du Guernier (Louis), 1614?-1659, p. min.
Van Loo (J.), 1614?-1670? p.
Flemaël, 1614?-1675? p.
De Saint-André (S.), 1614-1677, p.
Anguier(Michel), 1614?-1686, sc.
Testelin (Louis), 1615?-1655, p.
Hans (Louis), 1615?-1658, p. m.
Moillon (Isaac), 1615?-1673, p.
Chauveau (François), 1615?-1676, gr.
Bernard (Samuel), 1615?-1687, p.
Pinagier (Thomas), 1616?-1653, p.
Le Sueur (Eustache), 1616-1655, p.
Bourdon (Sébastien), 1616-1671, p.
Hutinot(Pierre), 1616?-1679, sc.
Testelin (Henri), 1616?-1695, p.
Cottart, ?-1674, a.
Dorigny (Michel), 1617?-1665, p. et gr.
Nocret (Jean), 1617?-1672, p.
Blanchet (Th.), 1617?-1689, p.
Lespagnandelle (Mathieu), 1617?-1689, sc.
Le Paultre (Jean), 1618?-1684, gr.
Blondel (François), 1618?-1686, a.
De Sève (Gilbert), 1618-1698, p.

Le Gendre (Nicolas), 1619?-1671, sc.
Charmeton (G.), 1619?-1674, p.
Marot (Jean), 1619?-1679, a. et gr.
Baudesson (Nicolas), 1619?-1680, p.
Villequin (Etienne), 1619?-1688, p.
Le Brun (Charles), 1619-1690, p.
Magnier (Laurent), v. 1619-1700, sc.
Le Rambert (Louis II), 1620?-1670, sc.
Gervaise (Jacques), 1620?-1670, p.
Tortebat (François), 1620?-1690, p. et gr.
Wleugels (Philippe), 1620?-1694, p.
Paupelier (P.), 1621 ?-1666, p. m.
Courtois (Jacques), 1621?-1676, p.
Lemaire (François), 1621?-1688, p.
Le Paultre (Antoine), 1621?-1691? a.
Silvestre (Israël), 1621?-1691, gr.
De Poilly (François), 1622?-1693, gr.
Puget (Pierre), 1622?-1694, sc.
Regnaudin (Thomas), 1622-1706, sc.
Larminoy (S.), 1623?-1683, p.
De Sève (Pierre), 1623?-1695, p.
Michelin (Jacques), 1623?-1696, p.
Pesne (Jean), 1623?-1700, gr.
Du Guernier (Pierre), 1624-1674, p. m.
Loir (Nicolas), 1624-1679, p.
Marsy (Gaspard), 1624?-1681, sc.
Houzeau (Jacques), 1624?-1691, sc.
D'Orbay (François), 1624?-1697? a.
Borzoni (F.-Maria), 1625?-1679, p.
Gittard (Daniel), 1625?-1686, a.
Sacquespée (Adrien), 1625?-1688? p.
De Nameur (Louis), 1625?-1693, p.
Nanteuil (Robert), 1626?-1678, gr.
Licherie (Louis), 1626?-1687, p.
Paillet (Antoine), 1626?-1701, p.
Testu (Jacques), 1627?-1706, p.
Van Schuppen, 1627?-1702, gr.
Coypel (Noël), 1628-1707, p.

Le Gros (Pierre), 1628-1714, sc.

Girardon (François), 1628-1715, sc.

Marsy (Balthazar), 1628-1674, sc.

Le Hongre (Etienne), 1629?-1690, sc.

Huilliot (Cl.) 1629?-1702, p.

B. Massou, 1630?-1684, sc.

Bourguignon (P.), 1630?-1698, p.

Lambert (Martin), 1630?-1699, p.

Tuby (J.-B.), 1630?-1700, sc.

Blanchard (Gabriel), 1630-1704, p.

Raon (Jean), 1630-1707, sc.

Mathieu (Antoine), 1631?-1673, p.

Champaigne (J.-Bapt. de), 1631?-1681, p.

Rousseau (J.), 1631?-1693, p.

Buirette (Jacques), 1631-1699, sc.

Plattemontagne (Nicolas), 1631-1706, p.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

L'ART ET L'HISTOIRE

DEUXIÈME PARTIE

L'ART ET LA CONDITION DES ARTISTES

TROISIÈME PARTIE

LES HOMMES ET LES ŒUVRES

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

2Bda

40671

P. 1955 n.

